

بين ماضيها ومستقبلها

بقلم
حسين ذو الفقار صبري

٣- والنيل إذ جرى

« وافمت كوخي على ضفة من الكنغو ، فيهدهدني حتى أنام . وشخصت بناظري نحو النيل ، فاذا الأهرامات تنيف من عل » (١)

على جانبي خط الاستواء ، الى الشمال منه والى الجنوب ، ربضت الهضبة الافريقية الكبرى ، ثابتة راسخة على مر الدهور ، دعامة ركينة الأرض « جندوانة » ، تلك الكتلة القارية الضخمة ، أسطورة لكثرة ماحيك حولها من قصص عن حضارات تليدة أو أقوام عجاف خسفت بهم الارض فجأة الى اجواف المحيطات ، قصص احيط بهالات من شحطات خيال ، صعد الى حالق من تصورات ، فيستهوى النفس التواقة الى عوالم مثلى ليس لها من صارم الواقع نصيب ، الا ان شحطات الخيال تلك كانت لها ركيزة من حقائق ملموسة تناولتها الاستقراءات الحديثة لطبيعة التكوينات الأرضية فأثبتت لتلك القارة الاسطورية يقينا من وجود ، فى سحيق من ماض موغل فى القدم ، كانما هو الأزل أو يكاد ، ولكنها أزمان غوابر لم تشهد شعوبا أو حضارات ، وانما الظواهر الأولى للحياة وهى تحبو ، حيرى هيبى ، تتلمس الطريق ، فجندوانة اذن هى فى المكان الأول قصة الجماد يتشكل قبل ان تكون قصة احياء تتطور فضلا عن بشر ارتقى أو تحضر (٢) .

ربضت الهضبة الافريقية الكبرى ، ثابتة راسخة عبر الدهور ، لا تكاد تميد ، غير عابئة أو هكذا بدت ، بما يحيق باليابسة من حولها من اضطراب وقلقلة ، وتفجر أو انهفات ، وكانت « جندوانة » نفسها ، وافريقيا انما قلبها ودعامتها ، تتعرض لتجاذب عنيف من شدود وضغوط متلاحقة ، فاذا باطرافها تنشق عنها وتنزاح يمينا وشمالا على قواعد من صخور مترخودة ، وهاذى التكوينات الأرضية لهضاب البرازيل غربا ، وهضاب الهند ثم استراليا الى الشرق البعيد ، شواهد على اتصالها السابق فيما عفا من ازمنة غوابر (٣) .

---

(١) Langston Hughes, *Negro American poet and writer;*
Vid ; Harold R. Isaacs; *The New World of Negro Americans;*
Phoenix House, London, 1964; p. 241 n.

(٢) أشهر ذلك القصص هو ما تناول حضارات خيالية ازدهرت فى قارة « اطلانطيس » غربا ، وشعوبا قيل انها كانت تقطن قارة « ليموريا » شرقا .

(٣) "Wegener's Theory", Vid. :
Walter Fitzgerald; *Africa;*
Methuen, London, 1952; pp. 7-9

أم أن تلك القارات لم تنفصـــل نتيجة انزياح الأجناب ، وانما هو تقلص القشرة الأرضية وهى تفقد من حرارتها تدريجا خلال عصـــور وازمنة طوال ، فتعتصر الأكتاف الشرقية للهضبة الافريقية بفعل ضغوط جانبية عنيفة ، وتتقوس الى اسنمة عليا ، فينخسف ما يليها من اراض ، قاعا للمحيط الهندى ، وكأنما استمرار هبوط تلك الأسطح افقد مرتفعات افريقيا الشرقية، والتى هى علة انخسافها اصلا ، احدى وطائدها الأساسية ، فانفطرت بطول قممها عن « وادى الصدع » ، سمة فريدة لتلك المنطقة ، والى ما يجاوزها شمالا بامتداد اخدود البحر الأحمر (٤) .

وربما كان اسلم ، استنادا الى شواهد ابرزتها الدراسات الحديثة ، الا ننحاز كلية الى احدى هاتين النظريتين دون نقيضتها الاخرى ، فقـد تعرضت الأرض لعوامل أخرى عديدة ، ولا تزال ، فى أثنـاء تقلصها ذاك المستمر حتىتشكل وجهها على الصورة التى نعرفها لها الآن، فعلاوة على التفجرات البركانية المتصلة حينا ، المتواترة او المتعاقبـة حينا آخر ، فقد تتابعت على مساحات شاســعة من القشرة الأرضية عمليات رفع وخفض لمســتوياتها فتطغى عليها البحـــار لتعود وتنحسر ، أو انهـــا تقر بمكان كما يحتمل ان يكون قد حدث لأجزاء من قاع المحيط الاطلسى ، ولقـــد تركت تلك التقلبات آثارها العميقة ، شـواهد على ماقامت به من حت هنا وترسيب هناك ، وتعرية لسطوح مكشوفة او تآكل شطآن ، وهكذا طوال العصور والدهور حين تعذر على اليابسة ان تستقر على وضع أو حال .

انما الذى يعنينا فى المقـــام الأول هو « وادى الصدع » وكيفية تكوينه ، اذ انه لم يقلب ســحنة افريقيا الجغرافية وحسب ، بل كانت له أيضا آثار بعيدة المدى فى توجيـــه مسار الخطى الحضارية الأولى فيها، ثم على تاريخها من بعد، وان الدراسات الحديثة لطبيعة تكويناته الأرضيـة « لتوحى بانه سلسلة من انصداعات متتاليـــة ، وليس خطوط انهياض ضـــخم واحـــد متصــــل كما افترض جريجورى » (٥) .

وباستقراء الملامح الجغرافية للمنطقة يتضح لنا ان أواسط الهضبة الافريقية ، فيما قبـل تـكوين الفرع الغربى لوادى الصـــدع ، كانت تنحـــدر باراضيها نحو الغرب فتنصرف بمياهها الى حوض الكونغو (٦) لا شأن لها بنهر النيـــل كما نعرفه الآن ، فما كان له وقتئذ وجود .

(٤) « نظرية جريجورى » ، المرجع السابق ، ص ٤ – ٧ .

(٥) L. Dudley Stamp; *Africa;* John Wiley & Sons, New York, 1953; p. 390.

(٦) H.E. Hurst; *The Nile;* Constable, London, 1952; p. 165.

أما ارض مصر ، واعنى بها الصعيد وحــده ، فالدلتا ما تزال فى علم الغيب ، وليس هناك بعد من نيل يستحضرها الى وجود ، ارض مصر المبتورة تلك ، وما وراءها غربا ، بل والى الشرق ايضا ، اذ لم يكن اخدود البحر الأحمر قد تكون بعد ، كانت واقعة تحت رحمة بحر (تيثس) ، الممتد عبر شمال افريقيا حتى اواسط آسيا ، وربما الى مابعدها ، وهاذى رواسبه شــاهدا على ان هضـــاب التبت كانت قاعا له ، الى ان جذبتها الى أعلى تكوينـــات الهملايا (٧) .

وكم من مرة طفت مياه ذلك البحر العارم على ارض مصر او اجزاء منها ، فاذا انحسرت ، جرى فيها وئيدا ما سمى بالنيل العتيق او نيل ليبيـــا ، الذى يصعب علينا ان نحدد من معالمه القديمة سوى دلتاه على ساحل بحر تيثس ، شمال منطقة الفيوم الحالية ، حيث عثر على رواسب يزيد سمكها عن مائة وخمسين متـــرا ، ترجـع الى منتصف الزمن الثالث (٨) ، اما روافده فلا شك انها كانت عديدة، ولكنها نضبت جميعا ، اللهم الا اعتبرنا العطبـــرة احدها ، استنادا ليس الا ، على استقراء يشير بأن هضاب الحبشة ، وارتفاعهــا عندئذ اقل مما هى عليه الآن ، كانت تفيض به الى الشمال .

لم تتعرض الهضبة الافريقية الكبرى ، الصـــلبة المتماسكة ، لما حاق بغيرها من اجزاء اليابسة من اعتصار دفع بصفحاتها الى تثنيات عليا ، الى ان هلت العصور الأخيرة من الزمن الثالث . .

فافريقيا كغيرها من القارات انما راسية على حمم من نار ، هو جوف الأرض ، تتأجج فى تلظ مكتوم ، ولا تجد لها هنا ذلك المتنفس الذى هيأته لهــا ، مرة بعد اخرى ، قشرة ارضية رقت او هشت فى مواضع اخرى نائية ، فتعتمل فيها الضــــغوط متضاعفة فى غليانها المكبوت ، دافعة بتلك الـكتلة الصلبة المتماسكة الى أعلى ، الى آلاف من الاقدام فوق مستوى سطح البحر ، فاذا بأكتافها الشرقية تنفطر فجاة عن سلسلة من انصداعات تعاقبت حتى أتصلت أطرافها ،وان يكن بعض منها قد تزامن ، فتكون « وادى الصدع » ذاك الذى قلب وجه القارة الافريقية وطبع صفحتها الشرقية بملامح جديدة ، بدلت من مصيرها تبديلا ، ولايفوتنا ان نشـــير الى ان بعضـــا من تلك الملامح كان نتيجة لردود فعل محلية لا ترتبط بأســباب تكوين وادع الصـــدع ارتباطا مباشرا ، منها انهفات قاع المحيط الهندى

(٧) Walter A. Fairservis, Jr.; *The Origins of Oriental Civilization;* Mentor Books, New York, 1962; p. 15

(٨) سليمان حزين ، البيئة والانسان والحضارة فى وادى النيل الادنى ، تاريخ الحضارة المصرية (المجلد الاول) ، وزارة الثقافة والارشاد القومى ، القاهرة (بدون تاريخ) ، ص ٩ .



من جهة ، ومنها احتمال يقول بأن القارة ربما انزاحت الى الشمال قليلا ، حين دفع بها ككل الى أعلى ، فعلاوة على ان ذاك الافتراض هو الوحيد الذى يفسر لنا تنثى الحافة الشمالية للقارة حيث التكوينات الأطلسية ، والى ما بعدها حيث نظام التكوينات الالبية بأسرها (٩) ، فان تلك القلقلة ، ان كانت قد وقعت فعلا ، فحرى بأن يكون قد صادفها بعض من مقاومة،ادت الى تأكيد تصدع الأرض حيث تصدعت ، والى التعجيل بتفلق ما كان فى سبيله الى ذلك .

واذ تكون وادع الصدع فى قلب الجناح الشرقى للهضبة الافريقية ، انقلبت نظم الأسر النهرى فى هذه المنطقة الاستوائية ، التى لم تنقطع عنها قط ، خلال ازمنة طوال ، مصادرها المائية ، بفضل مواسم من امطار احتفظت دوما بدرجات عالية من غزارة نسبية حتى خلال تلك العصور التى وسمت فى مناطق افريقية اخرى بجفاف وقحط شديدين ، وارسيت القواعد لعديد من نظم نهرية جديدة ، كثير منها لم تيسر له الا مقاييس محلية متواضعة ، او انه انكمش اليها بمرور الزمن ، ولكن ثلاثة من كبرياتها سوف يقدر لها الالتقاء ثم الالتحام فيما بعد لتفيض بنيلنا هذا الحديث الى الشمال .

ولكن مهلا ! اذ سوف تمضى ملايين السنين،قبل ان يتمكن ثالث تلك النظم النهرية ، واعنى به روافد النيل الحبشية ، المتولدة عن التفجرات البركانية التى تلت تكوين وادع الصدع حيثما هشت القشرة الأرضية ، من ان ينضم الى زميليه الآخرين ، فقد بدأ جريان هذين الأخيرين عقب تكوين وادى الصدع ، خلال العصر الرابع من الزمن الثالث ، اما الروافد الحبشية فانها لم تتصل بهما الا فى أواخر العصور المطيرة من الزمن الرابع ، وخيرا أراد الله لهذا البلد الأمين ، اذ أن ذاك الفاصل الزمنى المديد كان له قيمته المؤثرة فى تكوين التربة المصرية ، فلم تترسب المواد الغرينية الفنية ، حبشية المصدر ، فى حوض الوادى ، الا بعد أن تكونت لها من تحتها « بطانة » من مواد خشنة حملتها روافد النوبة والصحراء الشرقية حين أظلتها فترات مطيرة طويلة (١٠) .

انفطرت اذن الأكتاف الشرقية للهضبة الافريقية فى سلسلة من انصداعات تعاقبت حتى اتصلت ، وكأنما الأرض قد هيضت بضربة واحدة جبارة ، كما خيل للبعض اول الأمر ، فتنفلق عند حافة بحيرة « نيانزة » الى شعبتين ، الغربية منهما تبلغ مداها عند منتهى بحيرة البرت ، أما الشرقية ، طويلة النفس ، فانها تفوت زميلتها موغلة الى الشمال ، عبر الهضبة الحبشية ، الى أخدود البحر الأحمر ، منفتحة على استحياء صوب خليج السويس ، لتجاوز افريقيا ماضية تدك الارض بطول حوض الأردن حتى تكاد أن تلامس بحيرة انطاكية.

واذ قفزت الأرض الى اعلى على جانبى اخدود البحر الأحمر ، ظهرت جبال الحجاز من ناحية وتلال الصحراء الشرقية فى مصر من ناحية أخرى ، وهبط ما يليها من أراض الى نهج مطمئن يمتد بمحاذاتها ، راسما اتجاه نيلنا الحالى ، مقوضا أسباب النظام النهرى للنيل العتيق ، الذى أخذ يتلاشى الى غير وجود (١١) .

اما فى الهضبة الاستوائية فقد ارتفعت الأرض على جانبى الفرع الغربى لوادى الصدع ، تحتجز عن حوض الكونغو ما كان يفيض اليه عبر تلك المنطقة من مياه ، وتستأسرها فى نظامين نهريين جديدين (١٢) ، اولهما سلسلة البحيرات التى تجمعت فى فجاج ذلك الفرع الغربى ، مترابطة بامتداده يغذى بعضها البعض ، دافعة بمحصولها

---

(٩) دولى ستامب ، المرجع رقم (٥) ، ص ٤٤ .

(١٠) حزين ، المرجع رقم (٨) ، ص ١٣ .

(١١) المرجع السابق ، ص ١٠ .

(١٢) هرست ، المرجع رقم (٦) ، ص ١٣٢ .

المائى الى الشمال ، وان كانت قد عادت وفقدت بعضا منه ، حين تفجرت تلك القمم البركانية التى استعرضت خط الصدع ، فتنفصل ببحيرتى كيفو وتنجانيقا ، وستعيد حوض الكونغو بعضا من مصادره الأصلية (١٣) .

وفيما بين فرعى الصدع ، تقعرت الارض الى قاع منبسط ، يستجمع المياه من حوله فى بحيرة ضحلة ، هى بحيرة فكتوريا ، تمتد ابعادها وتتسع بمرور الزمن ، وان اصابتها من حين لآخر فترات من جفاف نسبى ، تلك البحيرة بروافدها هى ثانى النظامين الاستوائيين لنهر النيل، يلتقيان بعد حين فتسيح مياههما فيما انبسط امامهما من اغواط ممتدة ، وتفترش الأرض حيث لا مجرى يحدد لها طريقا أو نهجا ، وانما تمضى غللا بين ادغال من عشب متكاثف ، ام هل تراها وقعت آخر الأمر عند اطرافها البعيدة على ما كانت قد حتته روافد النيل العتيق ، فاذا كانت ، فانها لم تمهل طويلا ، اذ تعرضت الأرض لحركات دفع أو تقوس ، فارتفعت بعض الحواجز الصخرية تسد عليها الطريق وخاصة عند « سبلوقة » ، حيث الموقع الحالى للجندل السادس (١٤) ، كما يحتمل أن يكون قد عاصره ارتفاع حواجز صخرية مماثلة ، احتجزت هى الأخرى مياه العطبرة عند « خشم القربة » ، فتجمعت المياه من خلف هذين الحاجزين فى مسطح مائى ضخم ، ليست منطقة السدود الحالية فى اعالى النيل الأبيض سوى خلفها المتواضع الذى يدل عليها .

ومضت عصور طوال ، ارتفع خلالها مستوى المياه ،اما نتيجة زيادة الترسيب على القاع، واما أن تكون المياه نفسها قد تكاثفت لمزيد من امطار انسكبت على الهضبة الاستوائية او لمزيد من تصريف لمياه بحيرة فكتوريا ، وقد نحتت لها طريقا تلو طريق فى صلب حوافها الشمالية بعد أن كانت تنساب من فوقها (١٥) ، عند شلالات « اوين » أولا ثم عند مساقط « مرشنسون » آخر الأمر .

والى الغرب من بحر السدود ذاك ، كان ثمة نظام نهرى آخر عتيق ، تتضح لنا الآن ، وقد اضمحلت ابعاد ذلك البحر الى مناقع متواضعة نسبيا ، معالم التقائه ، عند بحيرة « نو » ، بمياه النظامين الاستوائيين ، وقد بانت معالم تجمعهما هما ايضا ، اذ يفيضان الى الشمال بحرى الغزال والزراف .

جرى النيل اذن الى الشمال يحت الأرض ، ولكن دون أن يستقر فى ذلك المجرى العميق المحدد الذى نعرفه له الآن ، فى ارضنا هذه التى سوف ينبثق على ضفتيه من فوقها تلك الحضارة المتكاملة الفريدة، أولى الحضارات الافريقية واعظمها ، بل أولى حضارات العالم واعجبها .

فهو اذ يمضى يحت الأرض ، تقابله مرة بعد اخرى ، كلما تعمق بمجراه ، تكوينات صخرية عتيقة شديدة المراس ، اذا تمكن من ان يفتت بعضا منها بمرور الزمن ، كما سوف يفعل عند جبل السلسلة شمالى كوم امبو ، ومرة اخرى قريبا من منطقة حلوان، الا ان بعضها الآخر سوف يقابله ،وما يزال حتى يومنا هذا فى صورة تلك الجنادل الستة، أولها من ناحية الجنوب ، وهى ايضا اعتاها ، شاهدا على حاجز « سبلوقة » الذى أشرنا اليه وشيكا ، جميعها عوائق سوف يكون لها اكبر الأثر فى توجيه مسار الحضارة فى القارة الافريقية ، كما سوف نرى فيما يعقب من حديث .

زد عليه ان النيل لم يترك وشأنه اذ جرى الى الشمال ، فيمضى مرسيا فى تتابع متسق تلك العناصر البيئية المتكاملة التى نيط به ان يرسيها ، فكم من مرة رده طغيان بحر « تيثس » عن مجراه ، اما نتيجة لهبوط تكرر حدوثه فى مساحات شاسعة من اليابسة ومنها أرض مصر ، واما نتيجة لزيادة طرأت على الرصيد المائى للعالم ، اذا ما اطلق ما احتبسته عنه،فى مناطق نائية ،تراكمات جليدية فى طريقها الى ذوبان ، وقدرت زيادة ارتفاع سطوح البحار بحوالى مائة متر فى بعض من تلك الحالات (١٦) .

وربما كان آخر ما تعرضت له ارض مصر من غزوات بحرية كبرى ، ولا اقول صغراها فما يزال امامها منها عدد غير قليل ، ما تشهد به الترسيبات الملحية عند منطقةاسوان فى أواخرالزمن الثالث(١٧) وكان بحر « تيثس » قد انكمش الى أبعاد متواضعة بعد تشكل قارات العالم القديم ، متخذا منها موقعا متوسطا ، سمة بارزة احتفظ بها الى يومنا هذا ، فسمى بذلك ، وانحصر طغيانه فى تلك المرة ، والتى ارجعت الى أواخر الزمن الثالث ، فى خليج ، بل لسان ضيق طويل ، وصل الى مكان قريب من موقع اسوان الحالى ، هو نفس المجرى الذى كان قد حته النيل ، أو قل روافده النوبية والشرقية ، اذ لم تكن روافد النهر الحبشية قد زادت من التحامها به ، كما سوف يحدث عندما تزيد درجة انحدارها فتحمل اليه ترسيباتها الفرينية السوداء ، عاما بعد عام ، لا تكسو بها بطن المجرى فحسب ، اذ لم يكن قد تعمق فيستوعبها ، وانما يفيض بها على جانبيه

(١٣) المرجع السابق ، ص ١٦٦ .

(١٤) Walter A. Fairservis, Jr.; *The Ancient Kingdoms of the Nile;* Mentor Books, New York, 1962; p. 22

(١٥) W.B. Fisher; *The Middle East;* Methuen, London, 1952; p. 456.

(١٦) Graham Clark; *La Préhistoire de l'humanité;* Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1962; p. 19.

(١٧) سليمان حزين ، المرجع رقم (٨) ، ص ١١ .

فى مناقع شبه دائمة ، تعددت مواقعها بطول النهر حتى اتصلت ، لتصبح منابت غنية لاحراج غزيرة من نبات ملتف متكاثف ، ملجأ ومأوى ، بل مرتعا ومثوى لعديد من حيوانات مائية وبرمائية ضخمة، منها أفراس البحر والتماسيح الكواسر .

وهل الدهر الأول من الزمن الرابع ، بعصوره الجليدية فى الشمال والمطيرة فى الجنوب ، التى شهدت قصة التطور البشرى ، أو قل انها جابهت الانسان الأول بتحديات نذهل لها اذا ما اسعفنا الخيال فنتصور ابعادها ونقابل فيما بينها ، من برد قارس الى حر لافح ، ومن مطر غامر الى قحط مجدب ، ومن تفجرات بركانية الى انخسافات ، وكأنما شقت الأرض شقا ، فنعجب كيف قدر للانسان أن يكابدها فلا يفنى (١٨) ، ولكن الواقع الذىيتحتم الا نغفلعنه،هو أنالقسط الأكبر منتلك التقلبات الهائلة لم يحدث فجأة ، وانما الواحد منها كان يتجه الى مداه فى اتئاد لا يكاد يحس به الفرد الواحد فى محدود حياته ، كما هو حالنا الآن ، اذ نعيش فى أفريقيا المراحل الأولى من عصر جفاف ، دلف اليها فى أعقاب عصر مطير سابق ، لا نكاد نحس بمساره وهو يزحف بنا قدما الى ذروة ، لن يصل اليها الا بعد آلاف من سنين .

واذ تتابعت العصور الجليدية فى الشمال ، والمطيرة الى الجنوب منها ، فى المناطق الاستوائية ، فاننا نلحظ ترابطا بين اسبابها ، وان تعذر علينا أن نقرر ، فى ضوء من معلوماتنا الحالية ، اذا ماكانت قد تزامنت ، فالآراء فى هذا الصدد ما نزال متضاربة ، ولكن جمهرة العلماء تميل الى الأخذ بنظريةالتزامن تلك (١٩) ، فلا جناح علينا ان فعلنا وانما الذى يعنينا هو ما تولد عن تلك التقلبات من نتائج كان لها أثرها العميق على الاحياء عموما وعلى الانسان بصفة خاصة ، فاذا ما طغى الجليد على الشمال تقلصت المناطق الاستوائية فينزاح الحزام المناخى ، الواقع بينهما بأمطاره المعتدلة الى الجنوب ، حيث الصحارى الممتدة من المحيط الأطلسى ، عبر شمال افريقيا ، الى ما ورائها حتى سهوب آسيا (٢٠) فيبعث فيها بأسباب الحياة ، واذا ما انحسر الجليد عند تمام دورته ، يقطع المناخ المعتدل مرة أخرى الى الشمال وتعود الصحارى الى ما كانت عليه من أجداب (٢١) .

وهكذا تنبت أسباب الحياة أو تكاد فى دورات متتابعة متلاحقة ، حيثما يتجمد الماء وحيثما يفيض ، فيهاجر البشر اذا ما قدرت لهم فرص الافلات ، ولكن أنى لهم اذ كثيرا ما تتصدى لهم موانع تقطع عليهم سبل الهرب ، فيرابطون بالمكان ، يغالبون قسوة الطبيعة وضراوة الاحوال ، يعملون الفكر على أن تجود القريحة بوسائل تمكنهم من انتزاع رمق من عيش من براثن بيئاتهم الموحشة ، وبعض منهم أسعفهم الحظ ان كان وجودهم على مشارف البحار ، اذ ينخفض منسوب المياه ، وقد بلغت الدورة الجليدية مداها ، كما سبق وأشرنا ، فتتيسر لهم برازخ هجرة تصل بين أجزاء من يابسة ، جزرا كانت أم قارات (٢٢) كما يحتمل أن يكون قد حدث مرارا عند جبل طارق ، وفيما بين ايطاليا وصقلية فتونس ، وعبر باب المندب ، والى الشرق البعيد ، حيث جزر الهند الشرقية فى مواجهة الامتدادات الآسيوية .

واعود فأشير مرة اخرى الى واقع يتحتم الا نغفل عنه ، وهو ان تلك التقلبات المناخية ، التى كان لها أكبر الاثر فى الارتقاء بالبشرية اذ جابهتها بتحديات هائلة ، لم تقع فجأة ، وانما هى تنتهج طريقها وئيدا ، فى دوراتها المتعاقبة ، حتى تبلغ مداها ، اما الى درجة قصوى من تجمد جليدى أو مطر دافق ، واما الى منتهى من انحسار جليدى يقابله فى الجنوب جفاف مقيم ، وهى اذ تنتهج سبيلها ذاك تتعرض لذبذبات صفرى تحيد بها عنه حينا أو بعض حين (٢٣) ، كما نلحظ اذا تتبعنا اصول عصر الجفاف هذا الذى نحياه ، فنرى أن قد تخلله مرة بعد أخرى ، بعض من فترات ممطرة ، تطول أم تقصر ، ثم يعود فيرتد عنها الى جادة سيره المرسوم مستهدفا أجلا هو بالغه فى كتاب من الله موقوت .

واذا كان علماء التكوينات الارضية التقليديون لم يعيروا تلك الذبذبات الصفرى كبير اهتمام ، فانه أمر يتمشى بعض الشيء مع طبيعة دراساتهم ، فآثارها تافهة بالقياس الى تلك التى خلفتها النهايات القصوى ، بل ان غالبيتها تلاشى ودرس بفعل هذه الاخيرة ، فلا يكاد يظهر عليها دليل فيما استقرىء على سطوح جبال الالب ، حيث تركزت الدراسات الاولى ، ان هى الا دورات اربع لا غير ، وان اخذ البعض بأن أخيرتها ، وبعض من آثار ترواحها ماتزال باقية ، كان لها ذروتان متتاليتان .

ولكن أيسعنا ان نأخذ بما قنعوا به ، ولسنا مثلهم بصدد دراسة آثار التقلبات المناخية على صخور صماء ، وانما موضوعنا هو الاحياء ، نباتا كان أم حيوانا أم بشرا يسوى ، تأثروا جمعا بتلك التقلبات،

---

(١٨) L. S. B. Leakey; *Adam's Ancestors;* Harper Torchbooks, New York, 1960; p. 27.

(١٩) المرجع السابق ، ص ٢٢ — ٢٣ .

(٢٠) Gordon East; *The Geography behind History;* Nelson & Sons, London, 1942; p. 53.

(٢١) كلارك ، المرجع رقم (١٦) ، ص ٢٠ .

(٢٣) المرجع السابق ، ص ١٩ .

(٢٣) ليكى ، المرجع رقم (١٨) ، ص ٢٢ .



صغراها وكبراها ؟ فلقد ابرزت الدراسات الحديثة التى اجريت سبرا فى اغوار من محيطات ، ان اليابسة تعرضت لما لا يقل عن خمس عشرة ذروة جليدية خلال زمننا الرابع هذا (٢٤) ، استوت جميعا ، وما صاحبها او ارتبط بها فى مناطق اخرى من ذروات مطيرة او عصور جفاف ، فى اخلالها بالتوازن البيئى لكل بقعة على وجه الارض ، فتشكلت لها انماط ثم تقوضت لتعود وتتشكل من جديد ، مرة تلو اخرى ، تستحث البشر الى مزيد من جهود فى سبيل التكيف معها ، جهود متلاحقة كان لها الفضل الأول فى الارتقاء بهم الى مشارف من تحضر ، فتنبثق اول ما تنبثق ، فى بلدنا هذا الأمين ، تلك الحضارة الفذة المتكاملة على ضفاف وادى النيل .

وان النيل ليطالعنا فعلا بآثار لتلك التقلبات المناخية فى صورة مدرجات نهرية تعلو مجراه الفيضى الحالى ، قد توحى الينا بأن نربط بينها وبين ذروات من عصور ممطرة ، يحتمل ان تكون قد تتالت على منابعه فى المناطق الاستوائية ، وقف الواحد منها عند حد أقل ارتفاعا من سابقه ، نتيجة زيادة من عمق طرأت على قاع النهر من جراء حت مستمر تخلل كل فترتين متعاقبتين ، ولكن حذار من الانسياق الى افتراض من عجل ، فتلك آثار لا تضح معالمها تماما ، اختلطت فيها الترسيبات النهرية الفيضية بفزوات متكررة من ترسيبات بحرية تعاقبت على مجرى النيل (٢٥) ، فتضاربت بصددها التقديرات (٢٦) ، فهو اذن أمر فى حاجة الى مزيد من دراسة وتقص ، قبل أن نسمح لأنفسنا أن نقرر ، عن ثقة واقتناع ، كم كان عدد تلك التقلبات التى تعرضت لها المنطقة ، ما بين عصور مطيرة وممطرة أو فترات جفاف .

ولكن فى ضوء مما تقدم ، استنادا الى ترابط ، ولا أقول توافقا ، فيما بين الذروات الجليدية من ناحية والمطيرة من ناحية أخرى ، ثم اعتمادا على واقع من طغيان الأثر اللاحق على سابقه حتى ليكاد أن يمحوه ، فانه يمكننا ان نقول ، غير مجانبين لجادة الى صواب ، فالصواب مطلب عسير المنال ، نسعى اليه دوما فيزيد اقترابنا منه دون ان نبلغه تماما ، أن أرض مصر تعرضت لذبذبات مناخية لا يقل عددها بحال ، بل ربما زاد ، عن آثارها الستة أو السبعة تلك التى استقرئت على جوانب نهر النيل ، فتتابعت عليها معها انماط بيئية فى تشكيل اثر تشكيل ، يلاحقها البشر فى أنماط من تكيف اثر تكيف .

هذا اذا كان البشر قد كان لهم وجود فى المنطقة مع بواكير الزمن الرابع ، الذى نحن بصدده ، ولكنه امر لا نملك ان نقطع به ، فان اول ما نعثر به من آثار لأدوات حجرية فى حوض النيل هى تلك التى تحتضنها مدرجاته الرسوبية التى تعلو منسوبه الفيضى الحالى ثلاثين مترا لا غير ، أهى الدليل اذن على أن مصر لم تعرف الوجود البشرى الا حين تكونت هذه المدرجات ؟

لو ان قلنا بذلك لغمطنا حق جدودنا الأوائل فيما بذلوا من جهود فى سبيل الارتقاء بالبشرية ، فتلك الأدوات ليست الا قليلا من كثير عثر عليه فى أماكن متفرقة على سطوح الهضبتين الشرقية والغربية المتخامتين لوادى النيل ، فى منطقتى الجبل الأحمر وجبل المقطم ، ثم فى الصعيد الأوسط قريبا من جبل السلسلة وعلى سفوح مرتفعات الأقصر ، بل

(٢٤) كلارك ، المرجع رقم (١٦) ، ص ٢٢ .

(٢٥) فيرسرفس رقم (١٤) ، ص ٤٩ .

(٢٦) يرى « فيرسرفس » مثلا (المرجع السابق ، ص ٤٣) انها سبعة ، تدرجت ارتفاعا من أمتار ثلاثة الى المائة ، فى حين يرى سليمان حزين أنها لم تتعد الستة (المراجع رقم ٨ ، ص ١٢) مع أنه ذهب الى أبعد من المائة متر التى وقف عندها « فيرسرفس » ، فصعد حتى بلغ مستوى الخمسين بعد المائة .

وفى الطرق البرية المؤدية الى الواحات وغيرها ثم غيرها (٢٧) .

هذا عن الدهر الحجرى القديم الأسفل ، فماذا عن الفجر الحجرى ؟ وهناك ، ولا سيما على سفوح المرتفعات الغربية للأقصر ، مجموعة كبيرة من احجار (٢٨) ، حقيق بنا ان نرجعها الى ذلك الدهر ، لولا أن عددا كبيرا من علماء الحفريات يشككون فى انه وجد اصلا ، فيرون أن تلك الأحجار الفقل ، وما هو على شاكلتها فى بقاع أخرى من العالم ، انما نسبت اليه من خيال ، فليس من تجانس بين تكسراتها الخشنة ، يمكن الاستناد اليه فى استقراء أيما قصد بشرى فى صناعتها ، فهى اذن على الأرجح أثر لتفاعلات العوامل الطبيعية العادية (٢٩) ، وانا لنلتمس لهم العذر فيما ذهبوا اليه ، والا فانى لهم بالظواهر المميزة المتسقة ، التى لا يستقيم بدونها استخلاص العناصر الدالة على نظرية ، لها قوامها ودلالتها ، حرية بالتصدى لمن يمترى أو يعارض او يجادل ؟

ولكن الدراسات البشرية توحى بل تؤكد ، كما فصلنا فى المقال السابق (٣٠) ، ان الانسان انما انبثق عن مجموعات « الرئيسات » التى كانت تقطن الغابات والأجم ، فهو اذ نفخ فيه الله من روحه فأحاله بشرا ، لم يقذف به الى الامام فيطوى مراحل الارتقاء طيا « كالصاروخ » ، وانما هى بارقة من ادراك حباه بها الله ، خطوة أولى وحيدة على الطريق الصحيح ، عبر ذلك الحاجز المانع ، الفاصل بين الحيوانية من جهة والبشرية من جهة أخرى ، ولكنه ما يزال شديد الشبه فى ملامحه وفى تصرفاته ، بأبناء عمومته الأقربين من مجموعة « الرئيسات » ، شديد الارتباط ، وهنا بيت القصيد ، بالظروف المعيشية التى يحيونها فى بيئتهم ومثواهم من أجم وغابات ، ولسوف تمضى مئات الآلاف من السنين قبل أن يتجاسر ذلك الانسان الأول فيغامر الى بيئات معيشية جديدة ، حيث لا اجم ولا غابات ، بل ان مجموعات منه كبيرة لا تزال تحيا ، فى عصرنا هذا ، حياة الأدغال لاترضى عنها بديلا .

واذا كانت احدى سمات البشرية المميزة هى قدرة الانسان المتزايدة على صنع الأدوات فيستخدمها فى صيده وقنصه وفى اعداد مأكله وملبسه ومأواه ، واذا كان قد اتجه الى الاحجار يصوغ منها أدواته كما تدل عليه آثاره ، فانه ولا شك لم يلجأ الى تلك المادة الصلبة ، عسيرة الصنعة ، الا بعد ان تكونت له خبرة طويلة فى استخدام الأدوات الخشبية ، فهى أول ما صادفه فى بيئته الأصلية ، اغصان تفرعت الى عديد من احجام واشكال ، دقيقة او غليظة ، طويلة أو قصيرة ، مستقيمة أو متحنية ، يلتقط منها ما يعثر به وقد سقط ، أو يقتطعها من أصولها اذا قدر ، حسب احتياجاته الطارئة .

واذا قارنا بين تلك الأطوار التى مرت بها البشرية فى ارتقائها ، من دهر حجرى قديم أسفل ، الى أوسط ، الى أعلى ، ثم الى دهر منها حديث ، وجدنا كل مرحلة منها قد استغرقت من الزمن اضعاف أضعاف ماستغرقه التالية لها ، ولا غرو فان استجماع الخبرة أمر بالغ العسر فى بدايته ، ولكن سرعان ما يتدافع الى الامام فى اطراد متزايد السرعة ، مرحلة اثر اخرى ، فاذا قيل لنا ان الدهر الحجرى القديم الأسفل امتد الى حوالى ستمائة الف عام ، بالقياس الى مائتى الف لدهره الأوسط ، ثم الى حوالى ثلاثين الفا لا غير لدهره الأعلى ، فماذا اذن عن المدى الزمنى لتلك الدهور ، التى تميزت باستخدام الأدوات الخشبية دون غيرها ؟ لا شك أنها أضعاف اضعاف الدهور الحجرية جميعا ، اذا أخذنا بمبدأ الاطراد الزمنى ، ولابد لنا أن نأخذ ، ولكنا نعجز تماما عن صحة التقدير ، اذ أن « الأدوات الخشبية التى استخدمها الانسان ضاعت الى غير رجعة » (٣١) .

ولا شك أن الكثيرين سوف يضيقون اذ نضرب الى أصول أولى موغلة فى القدم ، فقد جرى العرف على الا يعتبر انسانا الا ذلك الكائن الذى سمى « بالانسان الواعى » ، لما لمسنا فى ملامح تكوينه ، استقراء من مخلفات رفاته ، مشابهة كبرى لأجناسنا البشرية الحالية ، كما دلت مقاييس جمجمته وتركيب فكه على زيادة فى حجم المخ وتعديل مميز لشكله العام ، ومن ناحية أخرى ، على تطور حاسم طرأ على الوصلة العضلية لمؤخر اللسان (٣٢) ، فتهيئت لمنطوق كلامه ، قاعدة غنية ممدودة من مدرجات صوتية متنوعة ، واصبح للفته مقاطع واضحة محددة ، فأرتقى بها كما ارتقت به الى آفاق من مستويات فكرية ، جديرة بأن تكون ، دون غيرها من فوارق سابقة ، الحد الفاصل بين البشرية من جهة والبهيمية من جهة أخرى .

ولكنا ان فعلنا ، نكون قد تنكرنا لجميع تلك الجهود الجبارة التى اثمرت بنفس ذلك « الانسان الواعى » الى وجود ، بدونها لما كان ولما كنا ،

(٢٧) عبد العزيز صالح ، حضارة مصر القديمة وآثارها (الجزء الاول) ، المطابع الاميرية ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٦١ .

(٢٨) المرجع السابق ، ص ٥٧ .

(٢٩) مثل سابقه .

(٣٠) « المجلة » عدد ديسمبر ١٩٦٥ .

(٣١) Gordon Childe; *La Naissance de la Civilisation;* Editions Gonthier, Lausanne, 1964; p. 48.

(٣٢) المرجع السابق ، ص ٢٩ .

حقيقة ان محصولها من خبرات كان متواضعا ضئيلا ، اذا قيس بمعايير حديثة ، ولكنها على ضآلتها لا يصح لنا أن نغفل عنها فنغمطها حقها من اعتبار ، متجاهلين شقاء أسلافنا الأولين الذين واجهوا وحشية البيئة القديمة وجبروت كائناتها العديدة (٣٣) فى سبيل الارتقاء بنا الى ما نحن عليه الآن .

فماذا اذن عن حظ مصر من تلك الجهود البشرية الأولى ؟ أم انه لم يكن لها فيها نصيب ؟ بل كلا ! فهناك من دلائل على ان أرض مصر ، وما يحف بها من صحارى ، كانت مخشبة حينذاك ، وخاصة حول بحيرة الفيوم والى الشرق من مجرى النيل قبالة البدارى (٣٤) ، بيئة صالحة للانسان البدائى، بل ان الكشوف الحديثة وقعت فعلا على بقايا من رفات بشرية فى أماكن متعددة من ارض مصر ، احداها فى منطقة الفيوم بالذات ، شديدة الشبه فى ملامحها بانسان « زنج » ، الذى كشف عنه «ليكى» فى شرقى افريقيا ، لم يستطع العلماء أن يقطعوا بعد اذا ما كانت سابقة له أو لاحقة عليه وان كانوا قد اجمعوا على ترابطهما من حيث التزامن بعامة ، بل وانهما فرعان من سلالة بشرية واحدة ، فرقت بينهما الهجرة من حيث المكان ، وجدير بالذكر أن أحدث طرق الحساب بالمواد المشعة، أثبتت لانسان « زنج » حياة توغل به الى مليون وسبعمائة وخمسين الف عام ، اى بزيادة تربو عن المليون عن تلك الستمائة الف وحسب التى قدرت له أول الأمر (٣٥) .

وهكذا ارتبطت الجهود البشرية فى بواكيرها البدائية بأرض مصر ، وأقول أرض مصر وليس ارض واديها ، فتلك الجنة المخصبة التى تنبسط امامنا على ضفاف النيل ، لم تكن حينذاك سوى منقع ضخم ، تحاشى الانسان الاقتراب منه طويلا ، فأرضه لا تصلح لسكنى ولا تيسر استقرارا ، تعج بكواسر هذه بيئتها ومثواها ، فاذا ما اضطر الانسان الى الولوج اليها ، أصبح دخيلا لا يأمن الزلل والعثار فى أرضها الرخوة المعتلكة ، ومن ثم التعرض لأخطار جسام ، يردها صائدا فاذا به مصيد .

ومع ذلك فكم من مرة أحوج الانسان الى الاقتراب من أحراشها تلك ، كلما ألمت بعالمه هذا فترة من جفاف ، فتجدب الأرض ويجف الزرع وتهرب الحيوانات الى حيث بقية من أمطار ، مسترسلة شبه دائمة فى الجنوب أو متقطعة متواترة على سواحل الشمال ، أو ربما تسوقها أقدامها الى تلك المناقع ، موحلة الأطراف ، حيث الماء يمضى غللا ، ضحل المجرى ، فوق أرض متلزجة سواخ ، وفى اثر تلك الحيوانات الهاربة من قحط يرحل الانسان ، فانما منها غذاؤه وكساؤه ، ثم ان ادراكه الفطرى يدله ، استنادا الى خبرة متوارثه ، على ان تلك الحيوانات انما تقوده الى حيث ماء وزرع ، فيها له ولعشيرته روى ومنافع ، تضاف الى تلك التى يوفرها له الحيوان .

ولكن الانسان اذ يرحل فانه لا يفعل الا قهرا ، وبعد طول مكابرة واحجام ، فان التقلبات المناخية ، التى دفعت بالأجناس البشرية الى هجرات واسعة فى تلك الدهور ، فأثرت عليها أيما تأثير ، تكونها ثم تقوض من كيانها لتعود وتصوغها على نمط آخر جديد ، لم تدهم الطبيعة دهما فى أغلب احوالها ، كما سبق وأشرنا ، وانما كانت تدلف اليها فى رفق وئيد ، فاذا كنا نسميها « تقلبات » ، فانما لأننا ننظر اليها من بعيد ، عبر أزمنة طوال ، فلا تتسم أمامنا الا بتلك الذروات المتقابلة ، الموغلة الى منتهى من تناقض فى الظروف والأحوال ، فلا غرو اذن ان لم يفطن الانسان الى نتائجها الحاسمة ، فآثارها بالقياس الى ممدود حياته لا تكاد تبين ، بينما تشده الى الأرض روابط قوية ، حيث تكون له « منتسج بيئى » (٣٦) شديد التماسك ، لحمته هى تلك الأنماط المعيشية المرتكزة على مورثات من تقاليد مادية واجتماعية ثم معنوية ، لا فكاك منها والا فقدت الجماعة أسباب ترابطها ومن ثم صميم كيانها ، وما أدراك ما هو سلطان التقاليد على المجتمعات البشرية ، والبدائية منها بخاصة ، التى لم يتيسر لها الارتقاء بعد بادراكها الى مستويات من موضوعية تهيىء لها قدرا من تحرر فتتصدى بفكر أو منطق لواقع احوالها، كما توارثها أبا عن جد ، وانما هكذا هى ، وهكذا كانت ، وهكذا سوف تكون ، فى حمى من قدسيه، الاثم كل الاثم أن تطاولت اليها عين فى محاولة تفحص ، بل النذير بداهية تدهم الجماعة ان لم تسارع فتزجر من تجاسر أو ان تخسف به الأرض اذا ما ساورته نفسه الا يرتدع ، انها أنماط معيشية صارت جملة وتفصيلا الى طقوس ، ما من حركة أو سكنة الا وسنة قدسية ترجعها أساطير الجماعة الى أوغار من ماض سحيق ، الى سلف الاسلاف المارد ، أو رب كان هو الخالق (٣٧) ، فالاسطورة ، أيا تكون ، انما هى قصة ما وقع فى الازل من احداث ، منبثقا للوجود ، وسنة لاستمراريته ، خلقا من بعد

(٣٣) عبد العزيز صالح ، المرجع رقم (٢٧) ، ص٤٩ .

(٣٤) جوردون ايست ، المرجع رقم (٢٠) ، ص ١٦٧ .

(٣٥) L.S.B. Leakey; *Exploring 1,750,000 years into Man's Past.* National Geographic Magazine; Washington, D.C. October 1961; p. 568.

(٣٦) écosystème

(٣٧) Mircea Eliade; *Cosmos and History* (Le Mythe de l'Eternel Retour); Harper Torchbooks, New York, 1959; p. 22.

خلق (٣٨) ، فهى بالنسبة لأصحابها قصة مقدسة لا يأتيها باطل ، بينما ننظر اليها نحن ، أو خليق بنا أن نفعل ، على أنها حقيقة حضارية انتظمت الجماعة فى نمط له ابعاد واتجاهات صارمة محددة (٣٩) .

فالانسان اذن اذ يرحل ، فانه لا يفعل الا اذا استدرج هوينى من بيئة الى أخرى تالية دون ما احساس بطفيف التباين بينهما ، كما حدث لتلك الجماعات التى تقطن الأطراف الجنوبية للبرارى الافريقية ، فانما تظلها مدارات مناخية استوائية هى أيضا على سفر .

اما أن يقتحم الانسان بيئة جديدة فهو مالا يقدم عليه الا اذا دفع الى ذلك عنوة تحت جبر من ظروف طاغية ، فاذا عاينا تلك البرارى الشاسعة ، صحارى اليوم ، التى تنبسط بامتداد صفحة الشمال الافريقى والتى احتوتها مرة بعد أخرى المدارات المناخية معتدلة الأمطار ، فاننا نرى تلك الأخيرة تنكمش تدريجيا متقلصة الى الشمال امام زحف الجفاف ، يأتيها رويدا ولكن فى اصرار متواصل عنيد ، فاذا بنا آخر الأمر أمام واقع مرير من ماء ينضب ، وزرع يجف ، وحيوان يزيغ ، فتتناقص حتى لتكاد أن تزول سبل العيش أمما الاعداد البشرية التى كانت تزخر بها تلك المناطق فى عصورها المينعة السابقة ، فتتقاتل الجماعات بحثا عن موارد ماء تتزوى وعن قوت تنفلت من امامها أسبابه ، فمنها من يقضى عليها وكأنها لم تكن ، ومنها من يبقى ويقاوم ويستبسل ، وهذه فى جملتها الجماعات التى ارتقت الى درجات أعلى من تخصص بيئى ، تتمسك به الى الرمق الأخير ، من يبقى منها على الحياة نراه من بعد متجمعا فى الواحات المتناثرة ، أو حول بعض من ينابيع صخرية كما فى هضاب التيبستى وجبل العوينات ، أقواما يظل الصيد والقنص والرعى دعامتهم المعيشية ، فهناك أيضا بعض من حيوان قادر على التشبث بالبيئة مثلهم .

ثم هناك جماعات ، وهى التى يعنينا أمرها أكثر من غيرها ، حين نحاول أن نسطر قصة الحضارة البشرية ، لم تكن من الضعف بحيث تنهار فتباد ، ولم تكن قد أوغلت الى تخصص بيئى فتنخرط بأنماطها المعيشية الى قوالب تكرر نفسها تكرارا مريضا ، مآله الى تيبس وضمور ، وانما تجازف فتقتحم طريقها الى بيئات جديدة ، ارتحل بعضها الى شواطىء الشمال ، حيث بقية من أمطار كتلك التى عهدوها من قبل ، ولكنها تأتيهم هنا فى بيئات مختلفة المعالم ، ليست خالية تماما وانما يقطنها أقوام أخر ، فتصطدم بهم أو تختلط ، وتأخذ عنهم وتعطيهم ، متشكلة فى انماط بيئية جديدة .

ولكن أكبر التحديات هى التى جابهت الجماعات التى ساقها الترحال الى مناقع النيل ، حيث بيئات موحشة ، تعج بكواسر برمائية مخيفة ، بيئات موحلة كلها مزالق ، لم يعهدوا لها مثيلا من قبل ، يعينهم عليها بعض الشىء أنها تنحسر قليلا بأحراجها الكثة ، فى عصور الجفاف تلك ، فتتكشف عن قطاعات من أرض خصبة ، ليست على رخاوتها السابقة ، يلجها الانسان اثر ما قد يكون قد سبقه اليها من حيوان البرارى ، فرارا هو الآخر من زحف موات كاد أن يطبق عليه ، وفى تلك الشرائح من أرض جديدة يقل تعرض الانسان لغائلة حيوانات الأحراج والمناقع ، ولا أقول أن خطرها عليه ينعدم تماما ، فتجابهه تحديات جديدة ، وترتقى به اذ يتكيف معها ، استنادا الى حصيلة من خبرات طارئة ، فيتراكم لديه منها معين غنى متداخل ، من جديد على قديم .

وان قصة الحضارة البشرية ليست هى قصة تلك الجماعات أو الشعوب التى توغل الى تخصص بيئى فتتجمد عند أنماط بعينها ، مهما سمت بها بما تدخله عليها من تحسينات تفصيلية ، فيكتب لها التفوق على من حولها حينا أو بعض حين ، كما هو حال « المجداليين » الذين تبوأوا قمة الارتقاء البشرى فى الدهر الحجرى القديم الأعلى ، ثم بادوا حين هل الدهر الحديث (٤٠) ، وانما هى قصة تلك الشعوب الأخرى التى تمكنت من أن تستوعب قدرا أكبر من خبرات متعددة (٤١) ، وأكاد أقول أنها تلك التى هى كالنيل ، تستمد عظمتها اذ تستأسر شتى الروافد ، مستجمعة مواردها المتعددة ، مستخلصة خصائصها المتباينة ، فى تدفق فريد خلاق .

أكاد أقوله فهو يلقى ضوءا على خصائص الحضارات الكبرى فى مراحل تكوينها على الأقل ، ولكنى ان فعلت فانى أسوق أيضا صورة لها جوانبها الخادعة ، فيها ايحاء بأن الحضارات ، اذا ما انبثقت ، فهى الى استمرارية من استقرار متجدد ، فيضا من بعد فيض ، والحقيقة خلاف ذلك ، فالحضارات البشرية ليست أنهارا تستقطب روافد بعينها ، هى هى لا تتغير ، وان تعددت وتنوعت ، ثم لا شأن لها بما قد ينبثق من بعد فى مناطق أخرى من حضارات لها هى أيضا عناصرها المتميزة ، فانها لو فعلت لانعزلت ولأصابها هى

---

(٣٨) Mircea Eliade; *Aspects du Mythe;* Gallimard, Paris, 1963; pp. 14-15

(٣٩) Gordon Childe; *What Happened in History;* Penguin Books, London, 1964 :

ويرجع فيه (ص ٢٦) الى ما ورد عن الشواهد الحفرية التى يستدل منها على اتساق الانماط الحضارية للدهور الحجرية ومقاومتها العنيدة لأى تغيير .

(٤٠) جوردون تشيلد ، المرجع رقم (٣١) ، ص ٦٤ .

(٤١) جوردون تشيلد ، المرجع رقم (٣٩) ، ص ٢٩ .

الأخرى ما أصاب كل شعب أوغل الى تخصص بيئى ، هذا فقد القدرة على مجابهة الانقلابات المناخية، بينما تفقد هي القدرة على مجابهة تطورات العصر ومقتضياته ، اذ تتفتح دوما ، هنا او هناك وليس في مكان واحد بالذات ، امام طفرات العقل البشرى آفاق متجددة لها أبعادها الثورية في مختلف ميادين الحياة ، من اقتصادية وعسكرية واجتماعية وفكرية ، لا يستقيم لحضارة ما ، مهما بلغت من شأو بعيد ، أن تتغافل عنها والا تخلفت الى نفكك ثم انهيار .

ولكن مهلا ! فربما بعد كل لم اقل الا صدقا ، او لعلنى لم اجانب الحقيقة الا قليلا . فالحضارة ، اذ تنتظم المجتمع ، انما تحيطه بعالم من كينونةعضوية، لها تماسكها التاريخي ، كل ما يتولد عنها فهو منها واليها ، في دائرة ذاتية من تراكيات لها دلالاتها النفسية وقيمها الروحية ، تنفض امامها النظرة الموضوعية (٤٢) ، انها تكاد تقف على النقيض من طفرات عالم الفكر ، الوافدة عليها من خارج ، او الطارئة في زمن لاحق ، ترفض نتاج ماينفذ اليه ببصيرة موضوعية ، الا اذا التقى آخر الأمر مع مستوى وعيها الجماعى ، فنجد له دورا وظيفيا فى بنيانها الاجتماعي (٤٣) ، وامامنا المثال الحى على مانقدم فيما يعانيه المسئولون من جهد ، ومايننفقونه من مال ، لتبصير الشعب بما سوف يضفيه عليهم « تنظيم الاسرة » من فوائد عاجلة قبل آجلة ، دونهم وذلك ، اجتثاث جذور من انماط توالدية ، كان لها مبرراتها فيما مضى وانقضى ، حين كانت الأسرة هى وحدة العمل الانتاجى ، الوفرة في أعدادها عون لها على سرعة انجازه وخفض تكاليفه ، انماط تأصلت ثم استفحلت ، وقد انتفت اليوم أسبابها .

وفي ماضينا القديم ، يدهش المرء حين يلحظ كيف أن الحضارة المصرية ـ والتى يقف عالم اليوم مبهورا امام قليل من آثارها كشف عنها ، فما ضاع منها ، او ذاك الذى مايزال طى الغيب ، لاضعاف أضعاف ماتطالعنا به الآن ـ ادارت ظهرها لواحدة من طفرات العقل البشرى الكبرى ، وتجاهلتها الى أن الجئت اليها الجاء، وأعنى بها «العجلة» كأداة لتحويل الحركة الدائرية المحورية الى طاقة من حركة مستقيمة ، وهى التى كان لها شأن واى شأن في حياة شعوب أخرى قريبة ، لم تكن بمعزل عن المصريين تماما ، وهم أصحاب الاتصالات الواسعة بجيرانهم ، تجاريا على الاقل ، منذ بواكير عصورهم

(٤٢) Alfred Weber; *Fundamentals of Culture Sociology;*
Theories of Society (Vol. II Part. 5 A);
The Free Press of Glencoe; New York, 1961;
p. 1281.

(٤٣) المرجع السابق ، ص ١٢٧٨ .

البدائية (٤٤) فاذا قلنا ان دولتهم القديمة ثم الوسطى ، ترابطت ارجاؤها بفضل ملاحة نهرية رتيبة منتظمة ، فلا حاجة لهم الى وسائل نقل اضافية من حيث هذا المجال ، الا أن نشاطهم التجارى البرى او التعدينى ، وماكانا ضئيلين فى مداهما او فى كثافتهما ، اعتمدا على قوافل من دواب ، والحمير بصفة رئيسية ، فى حين أن لو جهزت قوافلهم تلك بعربات على عجل لتضاعفت قدراتها على النقل ، ثم أن مصر اذ تلجأ اليها آخر الأمر ، بعد أن انتفعت شعوب الشرق الاوسط باستخدامها استخداما جاريا لألف عام او اقل قليلا (٤٥) ، نراها لاتلجأ اليها اول ماتلجأ الا كأداة حرب ، فى نفس الصورة التى كانت عليها حين دهمهم بها الهكسوس ، تجرها الخيل ، حيوان السهوب الاسيوية ، والذى لم تعرفه المنطقة من قبل (٤٦) .

ثم ان الشرق الاوسط عرف للعجلة وظيفة حضارية اخرى ، لم يغفل المصريون عنها ولاشك ، وان اغفلوا استخدامها هى الاخرى مدة طويلة ، كقرص تضفى حركته الدائريه سرعة ودقة فى تشكيل الأوانى الفخارية ، فلم تجاهلها المصريون فى صورتها تلك ايضا ، متخلفين عن جيرانهم مئات السنين ، وهى الوسيلة التى أثبتت هناك فعاليتها فىمضاعفة كميات الانتاج فضلا عن تطوير الصنعة الى اتقان زائد ؟

ونحن ، اذ نتناول هذا الموضوع ، لانتزلق بكلامنا عن جادة بحثنا، فانما تطورات صنعة الفخار احد مقاييس الارتقاء الحضارى عند علماء الحفريات لما كان لها من أهمية رئيسية فى تطوير حياة الشعوب فى تلك الازمنة .

وربما وجدنا التعليل فى أن التحول من صنعة اليد الى صنعة العجلة كان يستلزم اصابة صفوف المجتمع بانقلاب وظيفى خطير ، لاتكاد تحس به الشعوب اذا ماقبلت عليه فى بداوتها ، كما هو حال تلك التى كانت تقطن الشرق الاوسط حينذاك، ولكن امره يختلف اذا ماأقحم على مجتمع تشكلت انماطه البيئية واستتبت فيه التقسيمات الوظيفية، فصنعة اليد صنعة نسوية فى الأغلب والأعم (٤٧) نتاجها الى الاستخدام فى عقر الدار ، أما صنعة

(٤٤) Gordon Childe; *New Light on the Most Ancient East;*
Routledge and Kegan Paul, London, 1958,
pp. 53-54.

(٤٥) جوردون تشيلد ، المرجع رقم (٣١) ، ص ١٢٢ .

(٤٦) المرجع السابق ، ص ١٢٤ .

(٤٧) مصطفى عامر ، حضارات عصر ما قبل التاريخ ، تاريخ الحضارة المصرية (المجلد الأول) ، انظر الهامش رقم (٨)، ص ٦٣ .

العجلة فتستلزم مجهودا لايقوى عليه الا الرجل ، وصحيح أن المصريين اتجهـوا من قديم الى تزويد مقابرهم بأوان تحفظ لموتاهم ما اعتقـدوا انه من مستلزمات الحياة الآخرة ، الا أنها لم تصر الى كثرة تتطلب وفرة فى الانتـاج ، حتى كان عصر الأسرة الثالثة بمقابرها الضخمة الفخمة ، فأصبح نقـل الصنعة ، من نسوة البيوت الى رجال متخصصين ، ضرورة حضارية مرتبطة بعقائد لها صفة الحتم ، وهو ما حدث — فهل تم ذلك ايضـا على أيدى « امحتب » الذى تدين له الدولة القـديمة ، بل الحضارة المصرية كلها ، بتطورات وانقلابات خطيرة دفع بها دفعا الى كافة المجالات؟ فوالله انا لنعلم كم هو متعذر عسير بل خطير ، فى كل العصور وفى كل الحضارات ، محاولة ارغام الرجال على القيـام بأعمال ترفعت عنهـا همتهم لكونها قد لصقت لسبب أو لآخر بمحيط النساء ، فانها كعيبة تزرى بفحولة الذكور وتنال من كبريائهم فى الصميم .

ومع ذلك فربما تيسر الطريق لتلك النقلة دون شديد مقاومة حين جد الجد ، وأقول « جد الجد » فنحن بصدد أمر ارتبط أشد الارتباط بعقيـدة مركزية متأصلة فى الحضارة المصرية ، والتى هى توفير مستلزمات الحياة الآخرة ، حيث الزمان الى خلود ، نقول أن ربما لم تقابل بمقاومة شديدة ، فقد عرفت مصر بالتوازى مع تلك الصنعة ، أخرى قريبة الشبه منها قامت على طبقة من صناع مهرة تركوا لنا روائع من أوان حجرية مصقولة ، لم تكن النساء بقادرة على خاماتها الصلبة ، نعثر بهـا فى مخلفات عصور ماقبل الاسرات ، بل وقبل ذلك منذ عصر « البدارى » ، حين شكلت من البازلت ، ثم تقدمت تقدما ملحوظا فى عصر «العمرة» ، فصنعت من المرمر ايضا ، لتصل الى درجة عظيمة من الاتقان والكمال فى مرحلة « جرزة » (٤٨) .

ولكن مالنا نستبق الأحداث ؟ نقفز عبد الدهور قفزا بمجرد أن طالعتنا بواكير التقاء الانسان الأول ببيئة وادى النيل ، وهى التى تحاشـاها طويلا بأرضها الموحلة واحراجها الزلقة وكواسرها المخيفة، فمازال امامنا مئات الآلاف من السنين قبـل أن يستتب الأمر لأسلافنا هنا على هـذه الأرض ، فتتفاعل معهم ويتفاعلون معها الى ان تشدهم اليها آخر الأمر بوشائج لا انفصام لها وكأنما هى من دم ورحم (٤٩) .

فعود بنا اذن الى غياهب الدهور الحجرية الاولى، حين اكرهت بعض من جماعات بشرية اكراها على ورود تلك المجاهل ، تتحسس مزالقهـا فى خوف وحذر شديدين، فاذا مادار الزمان دورته، وزحفت الأجواء المطيرة مرة أخرى على صحارى الشـمال الافريقى ، دبت فيها الحيـاة وأينعت بالنبـات واضطربت بعجيج من حركة حيوان عائد ، وانسان ينطلق جوابا بعد طول احتباس أو اغتراب .

أما جماعاتنا تلك التى رأيناها تهبط الى مشارف النيل ، فانها قد لاترحل بعيدا ، اعتمادا على خبرات بيئية تجمعت لها ، وانما ترابط فوق الهضـاب المطلة على مجراه ، وقد عادت منـاقعه فانبسطت تغطى بعضا من المساحات التى كانت قد فقدتهـا خلال عصور الجفاف ، ولا أقول كلهـا ، اذ يكون النهر قد عمق من مجراه،كما سبق الاشارة الى ذلك، مستوعبا قدرا أكبر من مياهه الفيضية ، فلا تتوفر له تلك المقادير التى كان يسيح بها من قبل يمينا وشمالا الى امتداداته السابقة .

تعددت اذن الحضارات الحجـرية فى دهورها القديمة نتيجة لتطوح الجمـاعات البشرية هنـا وهناك الى كل اتجاه ثم نتيجة لهجراتها المتـواترة من بيئة الى أخرى مباينة ، ويتضح لنا ذلك أيضا من كثرة الاسماء التى أطلقت على كل مجموعة من أدوات ، اكتشف لها علماء الحفريات خصـائص ميزتها عن غيرها ، واذا كان النشـاط البشرى قد تبلور حينذاك ، فى تلك الازمنة السـحيقة ، حول العشائر والقبائل التى يجمع بينها رحم أو مصاهرة ، فهى قليلة الاعداد نسبيا ، تناثرت على صفحة الأرض الواسعة ، فتباعدت مجموعاتهـا أو ربما انعزلت بعضها عن بعض ، تتميز كل منهـا بتقاليدها الخاصة ، وباختلافات واضحة من حيث صنعة ادواتها ، وان توافقت تلك الادوات أو بعض منها فى وظائفهـا (٥٠) ، ثم اذا ما اضطرت تلك الجماعات الى الارتحـال ، فتعيد تكييف ادواتها فتتواءم مع متطلبات بيئتها الجديدة ، نجدها مع ذلك متمسكة بأسلوبها المميز فى الصنعة ، وكأنما اصبح تقليدا صارما ، لاتملك أن تحيد عنه .

ويقودنا المنطق ، وقد لمسـنا الدور الرئيسى الذى تقوم به اللغة ، وعاء يحفظ للجماعة خلاصة تجاربها المتوارثة (٥١) ، وبالتالى اداة تصاغ بهـا ومنها جمهرة تقاليدها ، الى نقرر بأن الحضارات الحجرية المتميـزة ارتبطت بمجمـوعات لغوية بعينهـا (٥٢) ، ولكن حذار ثم حذار مرة أخرى من ان نحكم المنطق ، متغافلين عن الحقـائق التى يبرزهـا لنا التاريخ (٥٣) فان مخلفات الدهـر الحجرى الأعلى ، التى بلغ خلالها الانسان درجات

---

(٤٨) المرجع السابق ، ص ٦٤ .

(٤٩) Henri Frankfort; *Ancient Egyptian Religion;* Harper Torchbooks, New York, 1961; p. 30.

(٥٠) جوردون تشيلد ، المرجع رقم (٣٩) ، ص ٢٥ .

(٥١) راجع المقال السابق ، المجلة ديسمبر ١٩٦٥ .

(٥٢) جوردون تشيلد ، المرجع رقم (٣٩) ، ص ٢٦ .

(٥٣) المرجع رقم (٥١) ، حيث أشرنا الى أن هناك فى حيـاة الانسان ما لا يمكن تفهمه الا فى ضوء من تاريخ .

من رقى سوف تمهد له أخيرا ، ولأول مرة ، القدرة على ترويض القوى الطبيعية فتنقاد لمطالبه ، بعد أن كانت عناصر البيئة هى التى تملى عليه طرائق تكيفه معها ، تلك المخلفات تطالعنا بانه لامكان لمحاولات الربط بين التقسيمات الحضارية للصنعات الحجرية من جهة ، وبين الأجناس البشرية من جهة أخرى (٥٤) فضلا عن مجموعات لغوية ، وانما الذى ينتظمها فعلا هو امتداد المناطق الجغرافية (٥٥) ، ولو كان الاتصال بين اجزائها متقطعا ، موقوتا بظهور المعابر التى وصلت بينها فى عصور الجزر البحرى .

وهكذا نرى مايسمى بصنعة « النواة » أساسا للحضارات الحجرية فى افريقيا كلها ، تشترك فيها معها اوربا الغربية وجنوب الهند ، بينما تنتشر صنعة « الشظية » فيما وراء سلاسل الجبال من الهملايا شرقا الى الألب غربا ، فى تلك المناطق التى تعرضت لوطأة العصور الجليدية ، اما صنعة « المواطع الحصوية » فتستقر فى الصين وشمال الهند والملايو (٥٦) ، واذا كان هناك من عارض هذا الرأى ، فان المعارضة انصبت أساسا على مفهوم التسمية ، وليس على تباين الاسلوب فى كل صنعة على حدة(٥٧) ، زيد عليه الاستناد الى تطورات لاحقة ، حين اتسعت الآفاق أمام هجرات بشرية طويلة النفس ، فانتشرت العناصر الأصيلة لكل صنعة ، عبر الفوصل الجغرافية التى احتجزت من خلفها خلال الدهور الحجرية القديمة ، وتداخلت مميزاتها حتى كادت ان تلتحم فى بعض الحالات ، ولا سيما فى تلك المناطق التى عرفت لها ملامح بيئية طاغية ، كان لها صفة الحتم (٥٨) .

وهذا هو حال صحراوات الشمال الافريقى ، بمناخها شديد الوطأة ، اذا مارانت بها عصور جفاف ، فتنزوى الجماعات البشرية الى حيث بقية من حياة ، وتبرز من بين مناطقها بصفة خاصة تلك التى تيسر لها موقع وسط ، كالواحات الخارجة بحضاراتها المتميزة فى أوائل الدهر الحجرى القديم الاعلى ، ملتقى وموئلا لمختلف الانماط ، وافدة عليها من كل صوب ، متفاعلة مع بعضها البعض ، ومع ركيزة من صنعة « شظوية » بدائية (٥٩) ، استقرت فيها منذ الدهر القديم الأوسط .

(٥٤) جوردون تشيلد ، المرجع رقم (٣١) ، ص ٥٦ .

(٥٥) جوردون تشيلد ، المرجع رقم (٣٩) ، ص ٢٧ .

(٥٦) المرجع السابق ، ص ٣٨ .

(٥٧) يرى « ليكى » (المرجع رقم ١٨) أن صنعة « الشظية » اسم ينال فى مفهومه من قدرات أصحابها فيميل الى تسميتها بصفة « الشظية من نواة معدة » ، ص ٥٦ .

(٥٨) Clyde Kluckhohn; *Mirror for Man;* Premier Books, New York, 1961; p. 59.

(٥٩) ليكى ، المرجع رقم (١٨) ، ص ١٠٤ .

تقاطرت اذن مختلف الصنعات على الواحات الخارجة فى تلك العصور ، ابرزها عناصر من صفة « عاطرية » وفدت عليها من تونس (٦٠) ، ثم صنعات « قفصية » ، قيل انها تنحدر من أصول فلسطينية نجحت فى تطوير صنعة « الشظايا » الى صنعة «نصال» (٦١) ، ظهر لها فى افريقيا ، قبل هبوطها الى الواحات ، فرعان ، أحدهما فى مرتفعات « الاحجار » فى صحراء الجزائر ، وثانيهما فى كينيا ، واذا كان اولهما قد ترك آثاره فى الشمال الافريقى كله ، فنسبت الصنعة الى « قفصة » ، شمالى شط الجريد بتونس ، حيث كشف عنها اول مرة ، الا انه ظهر الآن اتجاه قوى باعتبارها وليدة الفرع الكينى ، فهو اقدم عهدا من سميه الشمالى (٦٢) ،فاذا كان الأمر كذلك فانه يلقى مزيدا من ضوء على غناء الخبرات الحجرية فى الواحات الخارجة ، اذ تكون قد استقبلت ، فى اثناء ترحال الصنعة من كينيا الى الشمال ، عناصر تكيفها الأول مع البيئات الاستوائية ، ثم عادت وتأثرت بتطوراتها التالية ، بعد أن استقربها المقام زمنا فى مرتفعات « الاحجار » ، نتيجة للهجرات البشرية الواسعة التى شهدها الشمالى الافريقى خلال التقلبات المناخية العديدة التى تالبت عليه .

واذ اشتدت وطأة الجفاف ، تزايدت بالتالى القوة الجاذبة لوادى النيل ، طافح بمياه لاينضب لها معين ، بل انها بعض مقاطعه وحسب ، انحسرت عن أرض خصبه ، قل فيها تعرض الانسان لغائلة بيئاته الأخرى الموحشه ، فما يزال النهر فى جملته خضائما لايبين ، وسط مناقع ممتدة متصلة ، كثيرة الأحراج ، زلقة المواطىء ، تعج بأخطار تربصت بكل وافد دخيل .

فالدلتا لم يكن قد بانت لها معالم ، بل ماتزال على الارجح فى غيهب من غيب (٦٣) ، ومنخفض الفيوم هو اذ ذاك بحيرة ضخمة يربطها بالنيل مستنقع طويل ممدود ، يسيح فيها مجرى النيل الحالى مع بحر يوسف حتى منطقة اسيوط ، حيث يفيض النهر على الضفة الغربية للوادى فى سلسلة من مناقع عديدة متتالية (٦٤) ، والى الجنوب حيث شق النيل طريقه الضيق عبر جبل السلسلة ، فان حوائط ذلك الجبل ماتزال تحتجز خلفها الجزء

(٦٠) جوردون تشيلد ، المرجع رقم (٤٤) ، ص ٢٠ .

(٦١) المرجع السابق ، ص ١٨ – ١٩ .

(٦٢) ليكى ، المرجع رقم (١٨) ، ص ١٣٠ .

(٦٣) يرى عبد العزيز صالح ، المرجع رقم (٢٧) ، أن ترسيب الغرين بدأ فى أوائل الدهر الحجرى الوسيط ، اى عقب الدهور القديمة التى نحن بصددها ، ص ٧٧ .

(٦٤) Pierre Montet; *Eternal Egypt;* Weidenfeld and Nicolson, London, 1964; p.2.



الأكبر من المياه الوافدة من منابعه البعيـــدة فى بحيرة زاخرة تمتد مسافة طويلة الى الجنوب (٦٥)، ولســوف تظل على حالها تلك حتى مطلع الدهـر الحجرى الحديث على الأقل ، والا لما التزم المصريون بعد أن امتدت بهم عصور الحضارة ، بتقديس نفس ذلك المكان ، كمستقر اصيل للمعبود « حعبى » ، جالب الحياة التى تحملها اليهم مياه الفيضان(٦٦)، فلاشك ان جدودهم الاقربين عرفوا النيل على تلك الصورة ، فأعتقدوا أن البحيرة انما هى منبعه .

اذن هو جزء واحد لاغير من وادى النيل، من منطقة كوم امبو الى منطقة أسيوط ، تيسرت سكناه للجماعات البشرية فى تلك الدهور ، وأكاد أن أميل الى الاستشهاد بما يقوله « هردوت » فى هـــذا الشأن ، من أن أرض الوادى فى عهد « منا » اى بعد حوالى ثلاثين الف عام من تلك الدهـــور التى نحن بصددها ، « كانت كلها مستنقعا فيما عـــدا ولاية طيبة » (٦٧) ، وانه لقول يحتمل كثيرا من شك وتساؤل بالنسبة لعهـــد « منا » (٦٨) ، ولكنه حرى بتوكيد الحال التى كانت عليهـا مصر خلال الدهور الحجرية القديمة ، بل والى مابعدها عند مطلع الدهر الحجرى الحديث ، حين أرسيت اللبنات الأولى للحضارة المصرية ، اذ ظلت صورة حية فى أذهان الكهنة الذين نقل عنهم « هردوت » هذا القول .

هذا الجزء الصغير اذن من ضفاف الوادى، يكاد أن يكون وحده الذى اطمأنت الجماعات البشرية الى سكناه فى تلك الدهور السحيقة ، فاجتذبها من كل صوب ، منبتا ومستقرا للحضارة « الســبيلية » (نسبة الى قريه السبيل ، حيث كشف عن آثار تلك الصنعة الحجرية) ، التى انتظمتهـــا مراحل ثلاث ، تطورت كل منها الى أرقى ، تحمل طابعـا متميزا فريدا ، تتصل خواصه بينها جميعا (٦٩) .

والى جانب هاتين الصنعتين ، الصميمتين فى مصريتهما ـ صنعة الواحات الخارجة ثم السبيلية ـ ظهرت عدة مراكز اخرى ثانوية ، أهمها تلك التى خلفت لنا آثارها ، غربا عند حواف بحيرة الفيوم ثم فى الجيزة ، وشرقا حول عيون حلوان وبامتداد الوديان المؤدية اليها (٧٠)

وتميزت الصنعات المصرية بأدواتها « القزمية » ، وخاصة عند « السبيليين » ، وربما كان هذا دليلا على أن أسلافنا الأوائل ، وان الجأهم الجفاف الى حوض النيل ، حيث مناهل لاينضب لها معين ، الا أنهم ظلوا يتهيبون الالتحام ببيئته تماما ، لايهبطون اليه الا مستسقين ، متمسكين بسكنى الهضـاب المشرفة عليه ، تشدهم الأساليب المعيشـــية التى درجوا عليها الى بيئاتهم السابقة ، حقيقة أن هذه الأخيرة أقفرت أو كادت ، الا انه مايزال فيها رمق من حياة ، فى صورة حيوانات صـــغيرة الحجم ، خفيفة الحركة ، هذا مجالها الذى يلائمهـــا ، فاذا اتجهوا اليها بغية صـــيد ، تحتم عليهم ابتداع يوائمها ، فطوروا أدواتهم الى احجامها « القزميه » تلك ، وبالاضافة اليها نعثر باحجار مســـطحة سميكة ، يحتمل أن استخدمها « السبيليون » فى جرش حبوب برية (٧١) ،وقعوا عليها عند الحواف

(٦٥) Hermann Kees: *Ancient Egypt;* Faber and Faber, London, 1961, p.17.

(٦٦) بيير مونتيه ، المرجع رقم (٦٤) ، ص ٣ .

(٦٧) هردوت يتحدث عن مصر ، ترجمة محمـد صقر خفاجة ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٧٢ ـ ٧٣ .

(٦٨) أحمد بدوى ، فى شروحه للمرجع السابق ، ص ٧٣ .

(٦٩) مصطفى عامر ، المرجع رقم (٤٧) ، ص ٤٢ .

(٧٠) عبد العزيز صالح ، المرجع رقم (٢٧) ، ص ٧٢ .

(٧١) المرجع السابق ، ص ٧٠ .

المائية ، فكانت عونا لهم على غذاء الصيد ، وقد تناقصت كمياته .

والجدير بالملاحظة أن مواطن الصنعات المصرية فى دهرها الحجرى القديم الاعلى ذاك ، تركزت فى تلك المناطق التى كانت ملتقى لهجرات بشرية وافدة غادية من كل صوب والى كل اتجاه ، فالواحات الخارجة تتوسط سلسلة من واحات فى منخفض طويل يكاد يوازى مجرى النيل ، لم يكن الاتصال بينها عسيرا فى تلك العهود ، اذ تنتظم المنطقة كلها ، رغم الجفاف الزاحف ، دورات من أمطار ان لم تكن حولية فهى تحاويلية أو متواترة ، فدرب الاربعين يصل الواحات الخارجة بجبال مرة فى دارفور ، مارا بعدد من واحات صغيرة كانت اغزر ماء مما هى عليه الآن ، ثم أنها كانت تتصل ايضا بمرتفعات « التيبستى » ، مارة بهضبة الجلف الكبير ثم جبل العوينات ، بل ربما اوغلت فتبلغ حوض بحيرة تشاد ، وهى حينذاك اقرب ماتكون الى بحر داخلى واسع الابعاد ، والى الغرب تصلها واحة كفرة بمرتفعات « الاحجار » ، الموطن الاصيل للصنعة « القفصية » كما قدمنا افتراضا ، والى الشمال منها ـ كانت الواحات البحرية ملتقى طريق سيوه من جهة والفيوم من جهة اخرى .

أما فى الوادى نفسه ، فهناك فى الشمال « خاصره » استقطبت من ناحية الغرب التحركات البشرية بأمتداد الساحل الليبى عن طريق وادى النطرون ثم منخفض الفيوم ، بينما استجمعت فى الناحية المقابلة ، عند حلوان ، الطرق الوافدة من الشرق عبر وادى الطميلات والعنجية .

وفى الجنوب تلك « الخاصرة » الأخرى ، التى شهدت انبثاق الصنعه «السبيليه » ، تمتد بمحاذاة النهر حتى منطقة اسيوط ، فتمسك بمخارج الطرق الوافدة من واحات الفرافرة والخارجة والداخلة ، وتستحوذ فى الناحية المقابلة على التحركات البشرية عبر الوديان التى شقتها السيول او هى روافد النيل فيما مضى ، وقد جفت فتيسر للبشر أن يسلكوها .

مهدت تلك الاوضاع الجغرافية لالتقاء مختلف الصنعات على ارض مصر ، فكان لها الفضل الأول فى خلق تفاعل خلاق فيما بينها ، متسامية بها عن ذلك الانغلاق الذى تتردى فيه جماعات بشرية اخرى ، ابطرها نجاحها فى التكيف مع عناصر بيئية جثمت بالمكان لا تريم ، فتتأصل فيها عادات يعينها وتتمكن منها ، متشكلة فى انماط جامدة لاتقبل مراجعة فكرية موضوعية ، اذا ماجوبهت فجأة بأوضاع جديدة .

وربما بعد كل ، أن كان هذا هو نفس المصير الذى يترقب الصنعات المصرية فى دهرها الحجرى القديم الاعلى ، بالرغم من درجات الارتقاء التى بلغ اليها اصحابها ، لو انه قدر لهم الاستقرار حيث كانوا ، فى ظل عناصر بيئية استتبت هى الأخرى.

فقد ارتقوا بأساليب الصيد الى مستويات عليا ، تميزت بالخبرة والمهارة ، والى دراية بطبائع الحيوان وعاداته ، أى يأتيهم برزقهم الوفير ، فكيف ومن اين يؤخذ ،وأى فيه ضر لهم فيتقوه ، ام هل لانفع فيه أو اذى ، فيهمل وشأنه ، ثم انهم وقعوا أيضا على المزايا الغذائية للحبوب البرية ، وهم الذين لم يلتمسوا غذاء الا فيما استقام لذلك بفطرته ، اما هذه فانها تتطلب منهم جهدا وحنكة فى الاعداد ، فتجرش وتعجن ثم تطهى ، الى غير ذلك من خبرات ارتبطت بأساليب معيشتهم ، ولكنها جميعا تسير بهم الى طريق مسدود ، فى حبسة من اقتصاد « التقاطى » ، يجمعون الطعام اينما وجد،ويصيدون الحيوان حيثما يتوفر ، حياتهم ومعيشتهم رهن بالطبيعة ، سخت بهم ام اقترت عليهم ، دونهم والارتقاء الى ثورية الاقتصاد « الانتاجى » ، عنت تدهمهم به الطبيعة مرة أخرى ، فتلجئهم الى الاستكثار من الحيوان باستئناسه ثم تربيته ، والى استزراع الأرض فتتسع الرقعة المنتجة للحبوب ، توفيرا لغذاء تفتقده جماعاتهم وقد تكاثفت اعدادها حين كان رخاء .

وهو ماحدث فيما بين الدهرين ، القديم الاعلى والحديث ، ليس فى مصر وحدها ، وانما فى مناطق اخرى شابهتها فى ظروفها ، تلك الوديان التى تنتظمها نفس مداراتها المناخية وتشقها انهار فيضية ، انبتت هى الاخرى حضاراتها المتميزة ، فى بلاد النهرين وفى حوض السند والى الشرق البعيد حيث النهر الاصفر فى الصين ، فقد أهلت بها جميعا ، فى أواخر العصور الجليدية ، أجواء مطيرة ، فتدب الحياة مرة أخرى فى الصحارى والبرارى المحيطة بها ، وتنطلق الجماعات البشرية تجوبها مرة أخرى ، فتتكاثر وتتكاثف اعدادها الى أضعاف اضعاف ماكانت عليه فى العصور المطيرة السابقة ، وقد توفرت لديها الخبرات التى تعينها على تحصيل مزيد من قوت وكساء ، وان جرى هذا كله فى اطار من اقتصاد « التقاطى » ، عجزوا عن أن يتعدوا حدوده كما قدمنا ، أو انهم لم يحاولوا وقد قنعوا بما كفل لهم من مؤنة .

فاذا دار الزمان دورته وزحف عليهم الجفاف مع بواكير عصرنا هذا الذى نحياه ، تعرضت تلك الجماعات ، باعدادها المتكاثفة ، لظروف أقسى من اى جابهها من قبل أسلافهم بأشتاتهم ضئيلة العدد وتعجز حتى مشارف الحياة الفيضية أن توفر لها مايسد الرمق من غذاء تقنع بأ نتصيد أو تلتقط ، الى ان وقعت بعض تلك الجماعات على مزايا استزراع الأرض أو استئناس الحيوان وتربيته ، فكانت

تلك « الثورة الاقتصادية » ، « ثورة » بكل معانى الكلمة ، مطلعا للدهر الحجرى الحديث بتطوراته المذهلة .

وكان حريا أن تطالعنا آثارنا بمخلفات « السبيليين » ومن عاصرهم عند الفيوم والجيزة ، أو حول عيون حلوان ، اذ تلتقى أو تصطدم بصنعات جديدة وفدت عليها هربا من جفاف ، فتتطور متفاعلة معها وتتصل ، متدرجة بها الى آثار دهرنا الحديث ، فى نفس تلك الأماكن أو قريبا منها ، كما عثرنا بهذه الاخيرة فعلا فى الفيوم وحلوان ومرمدة بنى سلامة وعند دير تاسا ثم البدارى ، ولكنا لانرى من ذلك شيئا ، انما هى فجوة غامضة تفصل بين آثار الدهرين فصلا تاما ، فجوة اختلف العلماء فى تقدير مداها ، متراوحين بين ثلاثة الاف عام وبين ثمانية أو تسعة (٧٢) ، حقبة طويلة من زمن غفل من أى أثر ، وكأنما حلت بالبشر كارثة لم تبق على شىء أو تذر ، ام أن لها آثار ماتزال مطوية ، حلقات مفقودة ، حرية لو عثرنا بها ، ان تصل مصعدة فيما بين الدهرين وفيما بين حضارتيهما ؟

ماذاك الذى حاق « بالسبيليين » وبمن عاصرهم فتنبت آثارهم من أرض الوادى ، أم نعود فنقول اننا نتسرع اذ نفترض أن ذاك قد حدث ، بينا هناك آثار مطوية ، كفيلة بنقض مانقول حين تبين ؟

ولكن هناك بعضا من وقائع تأخذ بنا الى ترجيح كفه ما نقدم ، وان كان المتفرغون للبحث العلمى فى أى مجال يعلمون تمام العلم ان الوقائع ، أيا كانت ، تحتمل كافة التفسيرات ، وان العقل البشرى قادر على أن يسوق نفس الواقعة فيؤيد بها النظرية التى افترض مرة ، ثم يعود وينقضها بها الى أخرى ، انما الأمر مرتهن بالعقيدة العامة التى ترسم له اتجاهاته الفكرية ، اعتمادا على زكانة انبثقت بعد طول معاناة لجمهرة من معلومات ، ولكن لاعلينا ... انما أريد أن أنبه الى ضرورة احتفاظنا بمرونة فكرية ، قادرة أبدا على معاودة التصدى للنظريات ، مرتقين دوما بمستوى من موضوعية ، هى وحدها كفيلة بأن تقرب بيننا ، رويدا ثم مرة بعد اخرى ، وبين الحقيقة والصواب .

هناك اذن بعض من وقائع افترض الباحثون انها تؤيد قيام ظروف كان لها صفة الحتم ، فتفرق الاقوام « أيدى سبأ » ، اذا سمح لنا باستعارة ذلك التعبير المعروف ، ليس نتيجة انقلاب الاجواء الى نقيض من عصور مطيرة ، بل قبل ذلك بالرغم من ان الجفاف كان هو الذى ألجأ تلك الجماعات البشرية الى مشارف الوادى ، وثبت فيها أقدامها .

فقد اشتد الجفاف حتى كان ان يتحول مجرى النيل نفسه الى واحد من تلك الأودية الجافة التى نراها الآن بالصحراء الشرقية أو فى بلاد النوبه وشرق السودان (٧٣) ، وتلاشت تلك البحيرة الضخمة التى احتجزها جبل السلسلة فتفرق « السبيليون » هربا الى كل اتجاه ، نعثر بآثار لهم متناثرة عند أسوان وفى الواحات الخارجة وفى منطقة الفيوم (٧٤) .

قد يكون ، ولكن الواقع يؤكد أن الجماعات البشرية لم يقدر لها الاستقرار على جوانب الوادى ، والا لاتصلت آثارهم ، والتى عند الفيوم على الاقل ، بتلك التى انبثقت هناك من بعد فى الدهر الحديث ثم ان الجفاف اذا كان قد بلغ الى الدرجة التى صورت ، فانه وطأته أشد كلما ابعدنا عن الوادى ، حيث بعد كل بقية من رمق تدعو الى التشبث ، بل والى الاصرار على التشبث ، انما الكارثة ان كانت ، فهى لاحقة ، حين طغت العصور المطيرة ، التى اعقبت فترة الجفاف تلك ، بفيضاناتها العارمة ، فاتت على مظاهر الحياة واغرقتها ، ليس هنا فى مصر وحسب ، بل وفى وديان الانهار الفيضية الاخرى، كما تطالعنا بقصصها الاساطيرية البابلية عن بلاد النهرين (٧٥) ، ثم الهندوكية فيما يتعلق بحوض نهر السند (٧٦) .

وهذا الغرين الاسود الذى يكسو ارض مصر جميعا ، متراكما طبقة من فوق طبقة ، بل دلتانا هذه التى ارسيت حينذاك الى وجود ، لدليل قاطع على أن الوادى تعرض لمثل هذه الفيضانات العارمة، حين اهلت بأواسط أفريقيا العصور « المكالية » بأمطارها الغزيرة فتدفقت الى النيل روافده الحبشية (٧٧) ، فى جريان طاغ تفرق الوادى من

(٧٢) المرجع السابق ، ص ٧٦ .

(٧٣) سليمان حزين ، المرجع رقم (٨) ، ص ١٣ .
(٧٤) بيير مونتيه ، المرجع رقم (٦٤) ، ص ١٦ .
(٧٥) مرسيا الياد ، المرجع رقم (٣٧) ، ص ٥٧ .
(٧٦) مرسيا الياد ، المرجع رقم (٣٨) ، ص ٨٠ .
(٧٧) سليمان حزين ، المرجع رقم (٨) ، ص ١٢ ، ص ١٣ .



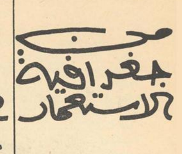
أدناه الى أقصاه ، ثم تتلاطم مع مياه البحر المتوسط وتفالبها فتبدأ فى ترسيب « تامى » – الأرض المغمورة – كما سوف تعرف الدلتا فى لغة أسلافنا .

وهكذا تمضى آلاف من سنين تلو أخرى ، تدفق خلالها النيل على أرض مصر يغرقها ويسيح بمياهه شرقا وغربا ، الى مساحات شاسعة ، جارفا أمامه مظاهر الحياة ، لايثنيه عن ذلك الجفاف وقد عاود الزحف مع مطلع دهرنا الحديث هذا ، وان خفف كثيرا من وطأة فيضاناته الطاغية ، فلا تأتى بعد ذلك الا فى دورات متواترة ، تدل عليها الكسر الفخارية التى نعثر بها عند دمياط تحت رواسب من طمى متراكم بلغ سمكه الى أربعة وعشرين مترا (٧٨) .

قضى اذن على مواطن الصنعات الحجرية ، الواقعة على ضفاف وادى النيل ، فى دهرها القديم الاعلى ، أو هكذا نفترض فى ضوء ماتيسر لنا حتى الآن من معلومات ، فاذا كان ، فانه تحد جديد رهيب واجه تلك الجماعات البشرية التى ربما تكون قد افلتت فنجت بنفسها ، أو تلك التى قدر لها اكتساب معين من خبرات حين جاورت « السبيليين » ومن عاصرهم عند خاصرة الطرق الشمالية ، فاذا حان لها أن تهبط بدورها الى حواف الوادى ، فانها تفعل مزودة بوعى أكثر تفتحا وبخبرة زائدة والتها بها الممارسة المتصلة ، متداخلة الحلقات قبالة ظروف قاسية بطبيعتها ، ثم قاسية فى تقلباتها ، ثم تنطلق قدما ، وقد شدتها اليها أرض النيل بجاذبيتها الفريدة ، كما سبق أن فعلت مع أسلافهم ، تربطهم اليها بذاك الرباط الذى لاتنفصم عراه ، وكأنه من دم ورحم ، فترسى على ضفافه تلك القواعد الوطيدة ، التى سوف ترتفع من فوقها كبرى حضارات العالم القديم ، شامخة بمعالمها الفريدة المتميزة ، متسامقة بها ابدا الى أعلى وكأنها تتحدى الزمن ، بل نقول تقمصت الزمن فكادت أن تتحدى الفناء .

والى الجنوب منها ، حيث كبريات الانهار الافريقية الأخرى ، النيجر والزمبيزى والكونغو ، تمضى الحياة فى تلك المدارات الاستوائية ، رتيبة متواترة بين عصور مطيرة وأخرى ممطرة ، تنعم الجماعات البشرية على ضفافها ، أو حيثما أبعدت بدعة من عيش ، لاتكاد تنقطع من امامها اسبابه ، وقد استقرت لها انماطها البيئية ، فتخلد الى اغفاء وتهويم ..

(٧٨) عبد العزيز صالح ، المرجع رقم (٢٧) ، ص ٩٣ .



الى عدم الانحياز

دراسة فى استراتيجية السياسة العالمية

٧

بقلم الدكتور جمال حمدان

الانقلاب الذرى

هذا هو ثانى انقلابين تعاصرا منذ نهاية الحرب الثانية ، وربما كان أولهما فى خطورته ورهبته . وقد أعلنت عن ميلاده مأساة هيروشيما ونجازاكى ، وكانت هذه البداية كافية لتكون نهاية تلك الحرب . ولكن قنبلة هيروشيما على بشاعتها لم تكن الا طفولة العصر الذرى ، قنبلة « بدائية قزمية » ، تطور بعدها السلاح النووى تطورا رهيبا ، فانتقل من القنبلة الذرية الى الهيدروجينية الى الكوبالتية . وفى نفس الوقت تحولت وسيلة نقله من الطائرة الى الصواريخ الموجهة والصواريخ عابرة القارات ثم أخيرا الى الغواصات الذرية ، أى تحولت قاعدة انطلاقه من الجو الى الأرض الى البحر على الترتيب .

أما من حيث الانتشار ، فقد كانت الولايات المتحدة هى الأسبق الى تدشين العصر النووى وذلك فى نهاية الحرب الثانية ، بينما تخلف الاتحاد السوفيتى قليلا حتى لحق بها ـ بعد فترة حرجة ودقيقة ـ فى أول الخمسينات ، وبعد ذلك دخلت بريطانيا المجال ثم فرنسا ولكن ظلتا من مرتبة متواضعة نسبيا ، وأخيرا جدا اقتحمت الصين « النادى الذرى » لتكون خامسة الدول الذرية وأولى الدول غير الأوربية ، ولكنها تظل فى المرحلة البدائية التى كانت عليها الولايات المتحدة منذ عشرين عاما . والمقدر أن هناك أكثر من عشر دول أخرى ستلتحق بالنادى فى غضون السنوات القليلة القادمة .

ومعنى هذا أن السلاح النووى ـ مالم يتفق على منعه ـ قد ينتشر فى يوم ما انتشار الحضارة الصناعية والتكنولوجيا الحديثة . بيد أن هذا لاينفى من الوجهة العملية أن هناك حتى الآن احتكارا ثنائيا فعليا وحقيقيا للقوة النووية تتقاسمه الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى ، ويجعل ـ أكثر من أى شىء آخر ـ مصير العالم رهنا بهاتين القوتين المتصارعتين . أى أن أبسط وأوضح نتيجة للعصر النووى أنه زاد من عنف تركيز القوة واحتكارها فى حدود الاستقطاب الثنائى الراهن ، وزاد بذلك من اختلال ميزان القوة فى العالم ككل ، وضاعف من رهبة التصادم بين القطبين العملاقين .

ومن الواضح على التو أن العصر النووى يمثل طفرة فى تاريخ الاستراتيجية بل البشرية لم تخطر

على قلب بشر ، تضع كل مراحل الاستراتيجية الماضية وكل أنواع الأسلحة « التقليدية » فى متحف التاريخ ، ويمكن ببساطة أن تضع البشرية نفسها والنوع الانسانى برمته فى ذمة التاريخ كذلك ! فعلى سبيل المثال قدر أن عشر قنابل ذرية من أكبر ما كان معروفا فى ١٩٥٤ تعادل فى قوتها التدميرية كل ما ألقى جميع المتحاربين فى الحرب العالمية الثانية من قنابل وألغام ومتفجرات (١) • بينما أعلن الاتحاد السوفييتى أخيرا جدا أن رأسا ذرية واحدة مما يستطيع أن يقذف تعادل نفس القوة برمتها بل قوة كل ما استخدم من متفجرات فى جميع حروب البشرية ! أما الآن فالمقول أن الولايات المتحدة تملك من الرصيد النووى مايكفى لتدمير العالم بأسره ثلاث مرات (!) ، بينما الاتحاد السوفييتى ــ أكثر تفاؤلا ! ــ يكتفى باحتياطى يكفى لتدميره مرة واحدة •• فالعصر النووى لأول مرة فى تاريخ الصراع البشرى يضع العالم وجها لوجه مع الانتحار أو انقراض الجنس •• اختيار رهيب ، واختبار أشد رهبة •

ومن الصعب ، حتى على الاستراتيجيين ، تصور شكل الحرب الذرية الشاملة ، وان كان من المؤكد أنها ان وقعت الواقعة ستكون قصيرة الأمد الى أبعد حد وأشبه بومضة فجائية أو بصعقة كهربية يعقبها احتراق بشع ثم رماد الموت • ومن المؤكد كذلك أن الصراع النووى قد قلب كل قوانين الاستراتيجية التقليدية وهزها حتى الصميم ، ولكن السؤال هو الى أى حد ؟ هل هو ألغاها تماما ونهائيا أم نحاها جانبا ودفع بها من المقدمة الى الخلفية ؟

لنعرض لضوابط ومقومات الاستراتيجية التقليدية وهزها حتى الصميم ، ولكن السؤال هو : وأى مغزى جديد يمكن أن تأخذ • ولنبدأ ذلك بالموقع •

من المحقق أن الموقع الجغرافى هو أشد ما اهتز وارتج بالاستراتيجية النووية • وطالما كانت قاذفات القنابل هى وسيلة توصيل القنبلة الذرية ، فربما صح أن الموقع لم يفقد كل قيمته ، فقد كان للمواقع المتقدمة والقريبة من العدو أو المحاصرة له ميزة واضحة • ولعل هذا يفسر قيمة القواعد العسكرية التى بثها الغرب حول الاتحاد السوفييتى على طول نطاق جبهة الارتطام ابتداء من اليابان حتى النرويج • كما أن هذا يفسر القيمة الاستراتيجية الضخمة التى كانت تعطيها الولايات المتحدة لألاسكا خاصة وكندا عامة باعتبارها ــ كجبهة قطبية ــ أقرب وأقصر طريق جوى الى الاتحاد السوفييتى عبر المحيط المتجمد الشمالى الذى أصبح بجدارة البحر المتوسط القطبى • بل لقد ذهب أحد القادة الأمريكيين ــ الجنرال بيلى ميتشل ــ الى حد القول بأن ألاسكا هى أهم منطقة استراتيجية فى عالم اليوم (٢) • كما أن ذلك جميعا يفسر شبكات الرادار الكثيفة المتتالية كقرون استشعار ذرية ، وخطوط محطات الصواريخ المتتابعة خطا بعد خط على امتداد تلك الجبهات من الجانبين • والمغزى العام هو أن مركز الثقل الاستراتيجى انتقل الى حد أو آخر من المحيط الأطلسى الى المحيط المتجمد الشمالى •



شكل (١) ــ الطريق القطبى لا الاطلسى هو طريق الحرب الصاروخية ، فهو اقصر طريق بين العملاقين ، حتى أصبح البحر المتوسط القطبى بحق • لاحظ خطورة موقع كندا كخط دفاع أمامى للولايات •

ولكن الموقف لاشك قد تغير بدرجة أو بأخرى منذ الصواريخ الذرية وتطورها المتصل •• فبالتدريج اتسع مدى الصواريخ التى اخترقت سرعتها حاجز الصوت حتى بات من المفهوم اليوم أن ليس على سطح الكرة الأرضية مكان لاتصله الصواريخ عابرة القارات من أى من الاتحاد السوفييتى أو الولايات المتحدة • وبعد أن عدت بعض هوامش العالم النائية مثل افريقيا الجنوبية أو افريقيا جنوب الصحراء واستراليا من المعاقل الأخيرة ذات المناعة ضد الصواريخ (٣) ، زالت هذه الميزة وأصبح القرب والبعد الجغرافى سيان • وفى

(١) مورجنتاو • المرجع المذكور •

(٢) الجيوبوليتيكا • جـ ١ ص ٢٠٧

(٣) Liddell Hart, «Africa or Middle East», World Review, July 1946, Church, op. cit., pp. 143-5.

نفس الوقت فقدت القواعد العسكرية الغربية المطوقة للاتحاد السوفييتي أغلب قيمتها ان لم يكن كلها ، ونسخ الاتحاد بصواريخه الحلقة النارية المضروبة حوله ، وانكمشت أهميتها لتصبح مجرد قواعد لقمع وكبت الحركات الوطنية فى بلادها •

والمعنى واضح للغاية : فاذا كان عصر الطيران التقليدى قد اختزل المسافة وضمر العالم وجعله نظاما مغلقا واحدا الى درجة أن أصبحت الكرة الأرضية كلها أصغر « مساحة زمنية » من ولايات أمريكا الثلاث عشرة (٤) ، فان الصواريخ قد ألغت المسافة تماما وتضاغطت الكرة الأرضية من الوجهة العملية الى مجرد « نقطة » تقاس كل أبعادها بالدقائق ليس الا • أبعد من هذا ، وبعد أن أصبحت الغواصات الذرية قواعد صاروخية برمائية أو تحت مائية رحاله أو بمثابة يابس متحرك أنى شاء أو « قارات » ميكروسكوبية طافية تجوب المحيط العالمى ، نكاد نقول ان الفارق بين الماء واليابس — من الوجهة الاستراتيجية بطبيعة الحال — قد عتم وتحايد حتى درجة التلاشى تقريبا • ومعنى ذلك جميعا أنه لم يكد يصبح هناك موقع متوسط وموقع متطرف ، ونوشك مجازياأن نضيف : ولم يعد هناك يابس وماء •

ومحصلة هذا وذاك أننا اليوم بازاء استراتيجية ثورية جديدة تنقل الصراع من البر والبحر الى الجو ، من الاستراتيجية الأرضية geostrategy الى الاستراتيجية الغازية atmostrategy بل الى الاستراتيجية الفضائية space strategy وبالتالى تنقله من المرحلة الكوكبية global الى المرحلة الكواكبية Planetary • لقد وصلنا الى استراتيجية « لامكانية » معلقة فى فراغ ، وحروب بلا « تراب » تمور عليه وتفور ، تماما مثلما وصلت الزراعة العلمية الحديثة ، أو أوشكت ، الى زراعة هوائية بلا تربة ! •

وبديهى أن هذا كله يتخطى المواقع الجغرافية التقليدية ، ويتجاهل خطوط التضاريس واللاندسكيب ويسقط عامل المسافة من الحساب • باختصار ، أن الاستراتيجية الذرية تبتعد كثيرا عن الجغرافيا وتقترب من الفلك ، وبذلك تتحرك فى متصل فضاء — زمنى بعد أن كان الوسط التقليدى هو المنقطع البرمائى • انها كالنسبية فى الفيزياء تنقل الأهمية الاستراتيجية من المكان الى الزمان أو على أقل تقدير تجعل من الزمان البعد الرابع للمكان الاستراتيجى •

(٤) مورجنتاو •

ماذا يبقى اذن من فكرة الموقع الجغرافى ؟ القليل قطعا ، وفى حدود معلومة • فالدول غير الذرية — وقد تضاءل وزنها كثيرا فى عالم القوة — هى وحدها التى سيكون عليها أن تفكر فى صيغة الاستراتيجية التقليدية القديمة • كما أن الحروب المحلية والصغيرة التى قد تمارسها الدول الاستعمارية ستظل تدور فى فلكها •

ولعل هذا وحده هو الذى يفسر تمسك الغرب بسياسة الأحلاف الدفاعية وسلسلة القواعد العسكرية التطويقية ، كما يفسر استماتة استعمار كالبريطانى ببقايا قواعده البحرية «شرق السويس» رغم أنها أصبحت بالية تماما فى عصر الذرة • ولكن هذا وذاك من الاعتبارات سيكون عنصرا متنحيا مرحليا باطراد حتى قد يصل يوما ما الى نقطة الانقراض •

غير أنه يبقى للموقع الاستراتيجى بعد هذا قيمته على المستوى السلمى خارج الحروب ، أى فى المواصلات العادية اليومية والتجارة العالمية ، ولهذا فنحن حين نتحدث عن نسخ العصر النووى للموقع الجغرافى فينبغى أن يكون مفهوما أننا نقصر هذا بوضوح على جانب الحرب والمعركة العسكرية — وهو الشذوذ ، بينما تظل فكرة الموقع سليمة لاتهتز فى مجال السلم والتجارة والمواصلات العادية — وهو القاعدة •

•

اذا كان هذا نصيب الموقع ، فماذا فعلت الثورة النووية بالموضع بما يعنى من حجم ومساحة وقوة بشرية ؟ لقد رأينا عبر التاريخ الحديث أن الأهمية انتقلت مع الصناعة من الموقع البارز الممتاز الى الموضع الغنى الضخم ، ولكن السلاح النووى يجىء اليوم بدوره لينسخ الكثير من قيمة الموضع وليجعل « العلم » هو وريثه الجديد • كيف ؟

بديهىَ أن محو مساحة محدودة كبريطانيا بالحرب النووية أيسر من مسح كتلة ضخمة كالصين مثلا (٥) • ولا يعنى هذا أن الدول المترامية الرقعة ستظل تتمتع بالدفاع بالعمق ، فقد ضاعت ميزة العمق الاستراتيجى ربما الى الأبد ، ولكنه يعنى الحاجة الى رصيد أكبر من القوة الذرية لتدميرها •

ومثل هذا يقال عن القوة البشرية فالحرب النووية حرب ابادية رهيبة تحصد الملايين بنفس السهولة التى تحصد بها الحرب التقليدية الآلاف • والمقدر رسميا أن حربا ذرية شاملة بين العملاقين النوويين قد يمكن أن تلتهم نحوا من مائة مليون

(٥) المرجع السابق •

(كذا !) من كلا الجانبين فى الضربات الأولى وحدها • وفى النتيجة ، فانه لم يعد للجيوش البرية أو الميكانيكية الضخمة قيمة فعالة أو كبير خطر فى الاستراتيجية الجديدة ، اذ يمكن أن تسحق فى مكانها قبل أن تتحرك ، وان تحركت قبل أن تسحق فهى ليست بمستطيعة أن تدخل ميدانا تلوث بالاشعاع الذرى القاتل ، ولو أنه لابد فى النهاية بعد أن يتبدد الاشعاع من أن تتقدم القوات الأرضية لتضع يدها على الأرض الخراب كما فعلت أمريكا فى اليابان بعد قنبلة هيروشيما •

وترتيبا على ذلك ، فان البعض يتكهن بأن الدول الماموث سكانيا كالصين هى وحدها التى قد يمكن أن تأمل فى أن يتبقى لها بعد الحرب النووية بقية معقولة من السكان •• ومع ذلك فلا ننسى أن بالعالم رصيدا من السلاح النووى يكفى كما يقال لمحو العالم جميعا عدة مرات ! أى أن مساحة الدولة وحجم السكان مهما كانت فلن تجدى فى النهاية •

ومعنى ذلك أن آلة الحرب الجديدة وعدتها لم تعد الجيوش المجيشة بجحافلها الجرارة الضخمة وترساناتها الثقيلة الهائلة ، وانما هى جهاز صغير مكثف أشبه بالأزرار السحرية القتالة ، يحرك العالم دون أن يتحرك من موضعه وينقل الجيوش دون أن ينتقل مكانيا • وأنها لمفارقة من التكنولوجيا مذهلة أن تصبح العمليات الحربية موضعية الى أدنى حد حين أصبحت الاستراتيجية كوكبية الى أقصى حد •• وانها لمفارقة أكبر أن قد وصلت تكنولوجيا الحرب الى مرحلة يمكن ألا تتلاقى فيها الجيوش وجها لوجه ومع ذلك تبيد المدنيين بالجملة بعد أن كان من الممكن للجيوش قديما أن تتلاقى وتتقاتل دون أن يتأثر بها المدنيون تقريبا !

أما من حيث الموارد والطاقات ، فقد أصابها العصر النووى هى الأخرى • فان دولة صغيرة تملك القوة الذرية بعد اليوم أقوى من دولة ضخمة غنية لاتملكها • ومع ذلك فينبغى أن نستدرك فنقول ان الموارد الغنية شرط لازم لدخول العصر الذرى وتحقيق القدرة النووية ، ومن الملاحظ أن أغنى دولتين فى العالم هما أقدر دولتين ذريا ، كما أن أعضاء النادى الذرى حاليا هم أغنى دول العالم بوجه عام • وهذا ما ينقلنا الى الدرس الهام الذى تعلمه هذه التطورات الثورية •

فمناط القوة الحديثة اليوم لم يعد يكمن فى الامتداد المساحى أو القوة العددية أو الموارد الاقتصادية الخام ، ولكن فى تحويل هذه العوامل جميعا الى قمة العلم الحديث وأعنى بها تكنولوجيا الذرة • ان أركان الاستراتيجية الحديثة ومقوماتها لم تعد بعد الجغرافيا وحدها أو الاقتصاد من بعدها ، وانما هى التكنولوجيا فى أعلى مراحلها • وبعبارة أخرى ، لقد انتقلنا من الاستراتيجية الجغرافية المألوفة أو الجيوستراتيجى الى مايمكن أن نسميه بالاستراتيجية التكنولوجية أو التكنوستراتيجى technostrategy • فالعلم – والعلم القمى المطلق – هو الشكل الجديد للقوة • ومن يملك العلم النووى – أكثر من الأرض والسكان والمورد – يملك القوة الاستراتيجية ، وان كانت الأرض والسكان والموارد من مقومات أو خامات ذلك العلم النووى الفيصل • فاذا ماملكت دولتان قوة العلم النووية المتكافئة ، فقد يمكن حينئذ للفروق الطبيعية فى المساحة والسكان والموارد أن ترجح الميزان فى هذه الكفة أو تلك •

●

تلك اذن هى أبعاد الانقلاب النووى ومغزاه • وعلينا الآن أن نحدد فى ضوئها نمط التوازن الاستراتيجى الكتلى الجديد • وفى هذا الصدد يمكن أن نتعرف على ثلاث مراحل أو توازنات • والمراحل الثلاث تمثل اتجاها تدريجيا من الاحتكار المطلق للقوة الذرية لأحد الطرفين الى تكافؤ مطلق بينهما • ومن ثم فلكل منها مغزاه واستراتيجيته – ورعيه •

فالمرحلة الأولى هى التى أعقبت الحرب الثانية حتى الخمسينات الباكرة ، حين كانت الولايات المتحدة تنفرد وحدها بالسلاح الذرى ولا يملك الاتحاد السوفييتى الا جهازا ضخما من الأسلحة التقليدية • ولا جدال أنها كانت مرحلة حرجة للغاية بالنسبة للكتلة الشيوعية ، فى وقت كانت الحرب الباردة والصراع المذهبى على أشدهما • وهى بالتالى المرحلة التى كان اغراء الهجوم على أشده كذلك بالنسبة للغرب ، حيث لم يكن ثمة رادع نووى مضاد • ولعله فى ظل هذا التوازن الكتلى المختل كانت جرثومة سياسة « حافة الحرب » التى مارستها أمريكا دلاس بكثير من التهور وقليل من الخوف •

كما نستطيع أن نكون فكرة عن المناخ الاستراتيجى والسياسى فى تلك المرحلة من دعوة مفكر مثل برتراند رسل الى شن الحرب الصليبية على الشيوعية على أساس أنها هى اما « الآن أو مطلقا » (٦) • وهناك حتى الآن من يأسى فى الغرب على أن هذه فرصة ذهبية ضاعت الى الأبد ولن تتكرر •

أما المرحلة الثانية فهى الخمسينات بالتقريب • فيها توصل الاتحاد السوفييتى الى السلاح النووى ، وأصبح هناك توازن ذرى رهيب بين القطبين ، والردع متبادل عن طريق الصواريخ الموجهة • ولكن

(٦) كول • ص ٢٥٢ •

هذا لم يكن يعنى شل احتمالات الحرب او تجميدها • فقد كا نالمفهوم أن الهجوم المفاجىء هو الاستراتيجية الوحيدة التى تبقت لأى من الطرفين • فلو عجل أحدهما بمباغتة الآخر - غيلة فى الظهر يعنى - فقد دمره الى الأبد فى ساعات أو ربما دقائق ، وتحدد بذلك مصير العالم نهائيا • وبتعبير آخر فقد كان شعار هذه المرحلة هى أن أتغذى بك قبل أن تتعشى بى (٧) • انها ببساطة استراتيجية الغدر وأسلوب « بيرل هاربر » ولكن نوويا • ومن هنا ندرك التوتر والترقب الرهيب الذى كان يرين على المعسكرين •

أما المرحلة الثالثة والأخيرة فهى هذه التى نعيشها الآن منذ حوالى الستينات حين دخلت الغواصة الذرية مسرح الصراع • فلاول مرة فى العصر الذرى يصبح التوازن والتكافؤ أكثر حدة ودقة من حد السيف والفارق أوهى من خيط العنكبوت • ولم يعد ثمة مجال لاستراتيجية المفاجأة أو الغدر • فكما رأينا ، قد أصبح لكل من الجانبين - مجازا - « يابس أو قارات » عائمة فى المحيطات لها مثل قوة التدمير والردع النووية التى للقاعدة الأرضية الضخمة على اليابس الحقيقى تماما •

فاذا ما باغت أحد الجانبين الجانب الآخر بهجوم نووى كاسح على أرضه ، فهو قد محاه حقا من الوجود ، ولكنه لن يفلت من العقاب فورا بهجوم ماحق مماثل من أسطول غواصاته النووية المنبث المتربص فى أغوار المحيطات • وبهذا أصبح الموقف كمبارزات الغدارات فى الماضى حين كانت تتزامن الطلقتان بالصدفة فتردى الطرفين معا ، الا أنه لاصدفة هنا اليوم وانما هو حساب مكتوب وقدر محتوم • فى كلمة واحدة : ان التوازن النووى الراهن هو حكم اعدام مع ايقاف التنفيذ ، أما اذا نفذ فهو انتحار متبادل للكتلتين !

متى وكيف يمكن لهذا التوازن المروع أن يختل بحيث يعطى أحد الطرفين ميزة الانقضاض بلا خوف من الردع ؟ فى حالة واحدة ، ليست هى زيادة فاعلية أو رصيد السلاح النووى ، فان هذا قد وصل من قبل الى درجة مافوق التشبع من حيث قوة التدمير • وانما حين يصل أحد الطرفين الى سلاح دفاعى محقق ضد خطر الهجوم النووى ، هى تلك الحالة • وبمثلها نرتد الى موقف أشبه بالمرحلة الثانية أو الأولى ، ومعها ينفتح الباب مرة أخرى لنذر الواقعة • ولعل من حسن حظ العالم أن أحدا لم يهتد بعد - فيما يبدو أو نأمل - الى هذا الدفاع الكئيب •

ونحن نتقدم خطوة أخرى فى سبيل تحديد نتائج الصدام النووى اذا عرفنا على من ستنصب تلك النتائج أساسا • وليس من الممكن بطبيعة الحال التكهن بمدى حدود الصدام جغرافيا وسياسيا وما اذا كان قد يبتلع العالم كله أو جله فى أتونه ، ولكن من المحقق أنه اذا اقتصر على المعسكرين المتصارعين فان الانتحار المتبادل الذى أشرنا اليه سيكون على وجه التحديد انتحارا للجنس الأبيض بالذات : السلاف فى الشرق والتيوتون واللاتين فى الوسط والأنجلو ساكسون فى الغرب • والمقدر بعامة أنه اذا اتخذت الحرب النووية أبعادا عالمية ، فلن تترك على ظهر الأرض من بقايا البشرية الا « قليلا من الأفريقيين وكثيرا من الصينيين » كما عبر مرة خروشوف •

وحتى ان لم ينقرض الجنس الأوربى وأفلتت من الواقعة بذور له أو « خميرة » ، فلن يكون بعدها الا أقلية مسحوقة عدديا وماديا فى عالم مابعد الحرب النووية ، وستضيع سيطرته العالمية الى الأبد ، ويرث الأرض من بعده من كانوا « عباده المستضعفين » من « ملونين » ومستعمرات سابقة • الخ • وبهذا تبدأ للعالم جغرافية جنسية وسياسية جديدة تماما ومختلفة جذريا عما ألف الأوربى : عالم تتبع فيه المعتدلات المداريات وتخضع فيه العروض العليا للعروض السفلى ، وقد يصبح فيه سادة الأمس توابع الغد وعبيد الأمس سادة الغد ، ويكون الجنس الأبيض هو الجنس المغلوب على أمره فى العائلة البشرية !

ومعنى هذا على الفور أن التصادم النووى لا يأخذ مظهرا استراتيجيا فحسب ولكنه يكتسب قبله مغزى جنسيا مباشرا ويبدو لأطرافه انتحار الرجل الابيض اكثر منه ، وقبل ان يكون ، انتحار الجنس البشرى ، بحيث يجعلها تعيد النظر فى الجانب الاستراتيجى كلية •

هذه اذن هى احتمالات المستقبل : صورة رهيبة للبشرية عامة وحلم مفزع للأوربى خاصة ، ومن هنا جاء رد الفعل العنيف • فلقد جعلت الاستراتيجية النووية ، بحكم « ميزان الرعب الذرى » ، جعلت الحرب مستحيلة ، ومن « التعايش السلمى » ضرورة بقائية • وأصبحت الترسانة النووية العالمية طاقة مشلولة أو رادعا ذاتيا كالبومیرانج الذى يرتد الى صدر صاحبه • وهذا الموقف يحمل فى طواياه - كما يقول مورجنتاو - اما الشر المستطير الذى لم يسبق له مثيل ، واما الخير الذى لايكاد يصدق • وفى نفس الوقت تظل الخلافات الايديولوجية

---

(٧) مورجنتاو •

والأسية قابعة فى أخاديد عميقة تنفى السلم العالمى مثلما نفيت الحرب العالمية من قبل ، وفى ظل هذا المناخ السياسى ، الذى يشبه الرهو الثقيل الممض ، لم يكن غريبا أن أخذت تتجرّم عدة خطوط جديدة فى السياسة العالمية أو تتجوهر ٠

فأولا ، تراجعت الحرب الذرية الشاملة لتترك الباب مفتوحا على مصراعيه للحروب الصغيرة المحلية وسياسة القوة التى نشطت الكتلة الغربية معربدة الى ممارستها هنا وهناك ، وهى على يقين من استحالة تحولها الى الحرب الشاملة ٠ وقد جاء هذا التطور على حساب الدول الناشئة وحديثة الاستقلال أساسا ، والتى أصبح عليها أن تدرك أن عليها من الآن فصاعدا أن تعتمد على أنفسها فى الدفاع وحماية مكاسب التحرير ٠ ومعنى هذا أن هدنة الرعب الذرى لم تساعد قوى التحرير والدول النامية كما قد يظن البعض بل أتت على حسابها وتركتها وحدها تواجه قوى الاستعمار من جديد فى لقاء يعيد الى الاذهان شيئا من مناخ القرن التاسع عشر ٠

ثانيا : بدأ العملاقات المتضادان يتقاربان قليلا وبالتدريج ٠ وينعكس هذا فى تزايد التبادل التجارى بين الكتلتين ، وفى محاولات الاتفاق على نزع السلاح – والسلاح الذرى بعينه – أو ايقاف سباق التسليح وتحويل التنافس الى النواحى السلمية البناءة ٠ كذلك خفتت الى حد ما دعوة الثورة العالمية الشيوعية ، ودعوة الحرب الصليبية المقدسة على الشيوعية ٠ على أن الحصاد حتى الآن ضئيل وغير مشجع ٠ ومع ذلك فهناك من يرى – ان خطأ أو صوابا – فى بعض التطورات الاقتصادية والاجتماعية التى تزحف على كلا الجانبين كالأخذ بلون من التخطيط والتدخل فى الغرب الرأسمالى واعادة الاعتبار لعوامل الربح والحافز المادى فى الشرق الشيوعى مؤشرات أولية نحو تغييرات هيكلية فى النظم والايديولوجيات المتناقضة ذاتها ٠

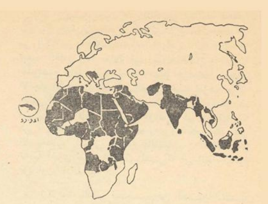
بل ان البعض ليتفاءل حقا الى حد تصور أنه تحت ضغط الرعب الذرى وتحت تهديد انزلاق العنصر الأوربى فى مجال القوة العالمية ، سيرغم كل من القطبين المتنافرين على أن يخفف بالتدريج من تطرفه نحو اليمين أو اليسار حتى تلتقى الرأسمالية المطلقة والشيوعية الكاملة على أرض اشتراكية مشتركة ٠٠ ومن هذا الالتقاء ينتهى هذا البعض الى تصور محور أوربى أبيض يستقطب العملاقين وينهى انقسام العالم الى شرق وغرب ليبرز مكانه انقسامه الى شمال وجنوب ٠٠ ويعزز هذا التصور مايحدث الآن داخل معسكرى الشرق والغرب ، وهو ماننتقل اليه مباشرة ٠

ثالثا ، بينما يحدث هذا التقارب الذى قد يخفف نوعا من حدة الاستقطاب الثنائى ، بدأت أحجار كل من الكتلتين تتفكك وتتباعد قليلا ، اما ثورة على تبعية الكتل واما مغالاة فى رسالة الكتل ، أى اما بالمناقصة واما بالمزايدة ٠ وتمثل فرنسا ديجول الاتجاه الأول فى المعسكر الغربى حيث تتزعم حركة عظمى لتأكيد وجود أوربا بين العملاقين ، ولتحررها من الوصاية الأمريكية ، وتدعو لذلك الى وحدة أوربا من « الأطلسى حتى الأورال » ، وبذلك تقطع عبر الاستقطاب الثنائى وتغلفه بالضباب ٠ كذلك ومن ناحية أخرى تعمل السوق المشتركة فى اتجاه تدعيم قوة أوروبا الذاتية ٠

أما الاتجاه الثانى فيتجسم فى الصين الشعبية التى تدعو الى صيغة منتهى الشيوعية وترفض التعايش السلمى وتطالب بفرض الثورة العالمية فورا وبسحق الرأسمالية ٠ ومن ناحية أخرى فان دول شرق أوربا تبدى مزيدا من الاستقلال الاقتصادى وغير الاقتصادى عن المعسكر الأب ٠ وفى نفس الوقت أخذ الثائران الغربى والشرقى ، فرنسا والصين ، يتقاربان نوعا بشكل أو بآخر لحسابهما الخاص ٠

والمحصلة النهائية هى تفكك لاجدال فيه فى أحجار المعسكرين ، هو ما يعبر عنه الآن بظاهرة تفكك التوابع الكتلية Desatellisation والسؤال حتى الآن هو الى أى حد يمكن أن تذهب حركة التفكك فى المعسكرين هذه ، وهل يمكن حقا أن تصل الى حد الذوبان فى المدى البعيد أو الى حد تحول الاستقطاب الثنائى الراهن الى استقطاب متعدد الأطراف ؟ ففى فرنسا لايبدو الهدف انتزاع زعامة المعسكر بقدر ما هو تأكيد لاعتبار القومية فى الحلف ٠ وعلى العكس من ذلك فى حالة الصين : لايبدو الهدف محاولة معلنة لتأكيد القومية (وان كانت مضمرة ضمنا) داخل المعسكر الذى لايعترف بالقومية ، بقدر ما يبدو محاولة غير معلنة لانتزاع الزعامة ٠٠ وعمق الأخدود الذى انشق بين الاتحاد والصين يؤكد هذا الفرض ، بينما أن خطة الصين المعلّنة لاتنفيه تماما ٠

وهنا يبدو فارق جغرافى هام بين تكوين المعسكرين ٠ فالغرب يتألف من حجر واحد ضخم طاغ يتجاذب حوله عديد من الأحجام الصغيرة والمتوسطة ، فلا مجال حقيقى للتنافس على الزعامة ٠ أما الشرق فقوامه الأساسى حجران ضخمان ندان صنوان أو شبه صنوان حولهما بضعة من الأحجام الضئيلة ، ومن ثم فالتطلعات التنافسية ممكنة ٠



شكل (٢) — الحجران الضخمان فى الكتلة الشرقية · رغم الحدود المشتركة يفصل بينهما خط الاستواء الصحراوى فى العالم القديم · الاتحاد اكثر من ضعف الصين مساحة ، واغنى فى الموارد الطبيعية وابعد تقدما · ولكن الصين اكثر من ثلاثة امثاله سكانا ·

وليس من شك أن الحجر الأكبر مساحة وموارد طبيعية وانتاجا اقتصاديا وثروة مادية وتقدما تكنولوجيا وقوة عسكرية هو الآن الاتحاد ، ومن الأرجح فى تقدير الجغرافيا أن يظل كذلك فى المستقبل على الدوام · ولكن الصين تتطور — تطفر فى الواقع — بسرعة فائقة وأهم من ذلك أنها ، عدا حضارة أعرق وربما أمتن ، ترى فى عامل سكانها — وهى التى تعادل الاتحاد سكانا أكثر من ثلاثة الأمثال — مبررا غلابا لكى تكون فيما يبدو مركز العالم أجمع لا المعسكر الشيوعى فحسب ! (٨)

وليس من شك فى أنه اذا كان للعملاقين الحاليين من ثالث يلحق بهما فى المستقبل فهذا الثالث هو الصين وحدها ، فهى وحدها التى تملك من الموارد والمقومات والحجم والضخامة مايؤهلها لأن تكون قوة دينوصورية عظمى على مستوى العملاقين · ولعلها كانت نبوءة عراف حين تكهن فوست فى وقت مبكر مثل ١٩٥١ بامكان حدوث صدع بين الاتحاد والصين واستقطاب العالم الشيوعى بدوره ثنائيا (٩)

ومهما يكن من أمر فيبدو أن المعسكر الغربى يحاول بحذر أن يفيد من التفكك الراهن فيعمق الهوة بين الحجرين ويجذب اليه الحجر الأكبر بالتدريج مستغلا فى ذلك الانتخاب الجنسى المعين للحرب النووية والذى يربط بينهما نهائيا فى المصير الذرى · وهم يشيرون الى أن مركز العداء والصراع السياسى فى أوربا تحرك دائما نحو الشرق تاركا عدو الأمس حليف اليوم : ففرنسا كانت عدوة بريطانيا ثم أصبحت حليفتها ، ثم صارت ألمانيا عدوة الاثنين فأصبحت حليفتهما ، وقد أصبح الاتحاد السوفييتى عدو الجميع اليوم ، فما الذى يمنع بهذا المنطق — هكذا يتساءلون — من أن يتحول الى حليفهم ؟ وبهذا تعود نظرية المحور الشمالى الابيض ضد المحور الجنوبى الملون فتطفو على السطح فى نهاية المطاف ·· وبهذا أيضا يتحول الصراع المذهبى بين الكتل البيضاء الى نوع من الصراع العنصرى بين الأجناس البيضاء وغير البيضاء · أى أن يحل صراع أضداد جديد محل القديم ·

وقد يكون هذا التصور كله رجما بالغيب أو من قبيل أحلام التعويض والأمانى الطيبة · فلا شك أن التنبؤ السياسى بالمستقبل ليس أمرا بالغ الصعوبة فحسب ولكنه قبل ذلك أمر خطر محفوف بالمزالق العلمية والشكوك · وصحيح أن الدرس الذى يعلمه لنا تاريخ الصراعات البشرية والسياسية هو أن أعداء الأمس هم أصدقاء الغد ، وأن أصدقاء اليوم قد يصبحون أعداء الغد ، وأن التشكيلات السياسية فى العالم نمط متغير بالتدريج أو بالطفرة · ولكن من الصحيح أيضا أن الدرس الأكبر والذى لاينبغى قط أن ننساه هو أنه ليس هناك مايمنع فى نهاية المطاف من أن يكون كل أعداء الأمس أصدقاء الغد جميعا ، وأن يصبح التشكيل السياسى الوحيد فى العالم كله هو استراتيجية السلام لا الصراع وحلف البشرية لا حلف الفضول ··

■

وعند هذا الحد من المناقشة ، لابد أن يثور أو قد ثار فى الذهن سؤال : أين ماكيندر ونظرية الهارتلاند من كل هذا الانقلاب النووى الرهيب ؟ أمن الممكن أن نركب الاستراتيجية الجديدة فى معادلته الثلاثية الخالدة قوة البر وقوة البحر ومنطقة الارتطام ؟ هل يجوز بعد اليوم أن نتنبأ مع ميهان وسبيكمان بأن النصر فى الصراع سيكون للقوى البحرية والسواحل ، أو مع راتزل وماكيندر بأنه سيكون للقوى البرية والقارية ؟ لا ، بل هل هناك اليوم قوى بر وبحر على الاطلاق تتباين تباين الأبيض والأسود ؟

من الصعب حقا أن نتفادى الانتهاء الى أن الاستراتيجية النووية قد نسخت جوهر النظرية وقوضت أركانها · فقد « استقلت » الحرب أخيرا وفى النهاية عن سطح الأرض الى حد بعيد ، « وارتقت » المعركة من مستوى الأرض لتحلق فى الفضاء ، ولم يعد الصراع بين الحوت والفيل بينهما تمساح ، وانما — لنقابل التشبيه بتشبيه مماثل — أصبح هو صراعا بين « النسر والصقر » ، بين

(٨) كول · ص ٢٥١ ، ٣٠٩ ·

(٩) Geog. & Empire, loc. cit., p. 431.

جوارح مجنحة ليس بينها وسيط أو ضحية الا أن يكون « حمامة » سلام ·

فما دام لم يعد هناك يابس أو ماء نوويا ، فانه لم يعد هناك قوة بر ولا بحر أو ارتطام · ثمة فقط قوة نووية أو تقليدية · لا ولم يعد الهارتلاند بالضرورة « أقوى قلعة دفاعية طبيعية » على الارض ، فهو اذا كان لايزال غير مفتوح من خلف أو قدام فقد أصبح مفتوحا من فوق · ومثله صارت الولايات المتحدة : لا عزلة ولا ابتعاد بعد أن استدار الخطر فترك طريقه عبر البحر لياتي من السماء (١٠) · كذلك فلم يعد هناك محل للتكهن : لمن ستكون الغلبة والفوز في الصراع ، قوى البر أم قوى البحر ؟ — أولا لأن هذه التفرقة لم تعد سؤالا واردا بعد أن أصبح الجميع قوى فضاء ، ثانيا لأنه لن تكون هناك غلبة وتفوق بل اندحار متبادل ان لم يكن انتحارا للطرفين وهكذا وهكذا ··

وربما كان من الممكن لنظرية ماكيندر أن تتعايش — جزئيا فحسب — مع استراتيجية الطيران وقوة الجو ، ولكن مقدم الاستراتيجية الصاروخية وقوة الفضاء space power لم يترك لها شيئا · وهي بذلك تتحول من الجغرافيا السياسية الحية لتستقر — مكرمة — في متحف الجغرافيا التاريخية · ونقول مكرمة لأن هذا التحول لايقلل من قيمتها الاكاديمية ، فحسبها أنها تفسر بدقة مثيرة أغلب كليات وجزئيات التاريخ ، ابتداء من القرن العشرين قبل الميلاد حتى القرن العشرين بعد الميلاد · وفوق هذا فان العالم اذا اتفق على نزع السلاح النووي ومنع الحرب النووية ، فانه يعود ببساطة وآليا الى استراتيجية ماكيندر ما في ذلك شك ، ويعود للموقع الجغرافي وزنه الأثير ودوره المأثور ·

ولكن الاقتراح الذي نود أن نطرحه هنا هو أن هناك من الأدلة مايشير ، في هذه المرحلة الراهنة التي تتعايش وتتعاصر فيها الاستراتيجية التقليدية جنبا الى جنب مع الاستراتيجية النووية ، الى أن أبعاد نظرية ماكيندر لم تنسخ بعد كلية ، ولكنها بدأت تأخذ شكلا ومغزى جديدا ·

ان جغرافيا مثل بوين بحث أخيرا عن نمط سياسي واضح للعالم ككل يحل محل نمط ماكيندر بعد أن تحررت المستعمرات ، ولكنه يعلن أنه عبثا لم يجد أي نمط ، فليس ثمة الا حزمة من الدول المستقلة تغطي وجه القارات ولا تعطي نمطا الا مجرد نمط وجودها هي كرقع الشطرنج ، ومن العبث أن ندخل عليها نظرية شاملة في توزيع القوة السياسية حاليا كتلك التي قدمها ماكيندر منذ نحو نصف قرن ·

(١٠) بوين · ص ٥ ·

ولكن أحقا ليس هناك نمط عالمي للجغرافيا السياسية المعاصرة ؟ في تقديرنا أنه ثمة نمط ، ونمط مستمد من تصور ماكيندر ، الا أنه يتحول حثيثا من مفهوم جغرافي الى مفهوم حضاري ، من فكرة عسكرية الى فكرة مذهبية · كذلك فاذا كان بوين ينتهي الى أن عصر الجو والفضاء قد « جعل من نمط ماكيندر العالمي هراء ، ولكن قط هراء من ادراكه أن القوة في المستقبل تكمن مع الامبراطوريات القارية بفضل تفوق مواردها » (١١) ، فاننا نحسب أن كل الحقائق تجعل الصحيح هو العكس تماما : تفوق الامبراطوريات القارية لم يعد قائما بالضرورة ، أما النمط العالمي فهو الذي لازال قائما ! أما كيف ، فهذا ما نتقدم الآن الى دراسته في مناقشتنا لاستراتيجية عدم الانحياز ·

استراتيجية عدم الانحياز

من بين ثورة التحرير والانقلاب النووي ، وكرد فعل ومواجهة لهما ، انبثقت أحدث ظاهرة سياسية معاصرة وهي الحياد الايجابي وعدم الانحياز · فلقد أعطت ثورة التحرير نسلا ضخما من الدول الجديدة الصغيرة النامية التي تتفتح على خضم السياسة العالمية ودوامته كوحدات مستقلة لأول مرة منذ عقود وأحيانا منذ قرون · بل ان كثيرا منها لم يعرف شكل الدولة الوطنية الحديثة قبل الاستعمار اطلاقا وأكثرها لم يكن يعرف العالم الخارجي الا عن طريق طاقة ضيقة احتكارية محكمة هي دولة المتروبول الاستعمارية · ولما كانت الدول الاستعمارية ترسم لهذه المستعمرات — كتوابع صماء — توجيهها الخارجي وتقننه في تيارات بعينها ، فلقد كان هذا التوجيه السياسي يرسم في النهاية نمطا طاردا مركزيا centrifugal تتباعد به المستعمرات ، وتعطي ظهرها لبعضها البعض في الوقت الذي تقرب قسرا من المتروبول ·

ولهذا فان مرحلة ما بعد التحرير كانت بالضرورة مرحلة صناعة السياسة الخارجية الجديدة ، تحاول فيها أن تتلمس طريقها بحذر وأن تتحرك بأمان في غاب السياسة العالمية وأدغالها ، معسكراتها وكتلها · ومنذ البداية وجدت الدول المتحررة نفسها تخضع لضغوط عنيفة فجة أحيانا أو انسيابية ولكنها خطيرة أحيانا أخرى تحاول أن تتجاذبها أو أن تأسرها في فلكها · ولم تكن هذه الضغوط لتخرج في جملتها وفي التحليل الأخير عن مناورات الحرب الباردة ومغناطيسية الاستقطاب الثنائي ·

(١١) المرجع السابق · ص ١٣ ، ٥ ·

ومنذ البداية أيضا وجدت هذه الدول الصاعدة الرد فى « الحياد الايجابى وعدم الانحياز » ، وأخذت تتجاذب وتستقطب فى طريقه حتى أصبح هذا نمطا جاذبا مركزيا centripetal يجمع بينها بعد أن كانت فى ظل الاستعمار شتيتا شعاعا ونمطا طاردا مركزيا ، وحتى أصبحت جبهة عدم الانحياز تمثل عالما قائما بذاته هو العالم الثالث ·

وبديهى أن تأتى الضغوط الخطيرة حقا على الدول الوليدة النامية من جانب القوى الاستعمارية السابقة : أولا بحكم القصور الذاتى للاستعمار · والتقليد الامبريالى ، وثانيا لضمها أو ابتلاعها فى صفها فى الحرب الباردة وحرب الكتل المذهبية · فأما عن العامل الأول ، فان القوى الاستعمارية القديمة اذا كانت قد أرغمت على الخروج فهى لم تغير بعد من عقليتها الاستغلالية وعقدة السيطرة والتحكم ·

والواقع أنها لم تخرج أصلا الا لتعود ، وانما عودة المحتال الذكى لا اللص الغبى هذه المرة ، ولم تنحن لموجة التحرير الا لتركبها ، وبذلك تدور حول روح العصر دون أن تصطدم به · والشعارات التكتيكية التى رفعها الاستعمار هى وحدها دليل يكشف كل استراتيجيتها : ارحل لتبقى Quit to stay الاستقلال داخل الترابط Independence within interdependence حلب البقرة دون ملكيتها ·· الخ ·

وجماع هذا ومحصلته هو ما أصبح يعرف بجدارة « بالاستعمار الحديث » · ومحور ارتكازه أن يغير الشكل دون الموضوع ، والاطار لا الصورة · فهو أولا استعمار خبىء غير سافر ولا مباشر ، اقتصادى لا سياسى ؛ يعتمد على تفتيت الدول المتحررة لا تبعيتها ، وامتصاصها لا امتلاكها ، وأدواته الشركات والاحتكارات لا الجيوش والغزوات · واذا كان الاستعمار القديم « يعطى الانجيل ويأخذ الأرض » ، فان هذا الجديد يعطى الاستقلال ويأخذ المحصول ·· وهو بذلك يستبدل بالاستعمار السياسى الاستعمار الاقتصادى ، ويتبنى النمط اليانكى فى أمريكا اللاتينية بدلا من النمط الانجليزى فى أفريقيا · انه باختصار أذكى - بعد أعلى - مراحل الامبريالية ·

أما عن مناورات الدول الاستعمارية لاستدراج الدول المتحررة الى جانبها فى الحرب الباردة والصراع الكتلى ، فقد أخذت شكلا عنيفا مكشوفا · فلم يكن كسب العالم الثالث أو ثلث العالم فى هذا الجانب أو ذاك بالأمر الذى يمكن التقليل من خطورته فى تحديد نتيجة الصراع العالمى (١٢) · ولهذا استماتت الكتلة الاستعمارية الغربية فى محاولة ضم العالم الثالث عالم الدول النامية الفقيرة حديثة الاستقلال ، الى صفها وابتلاعه فى فلكها السياسى والمذهبى ، حتى وان وصل الضغط والاكراه الى حد العنف والقهر · وفى هذا السبيل استهدف الغرب هدفين : الاستراتيجية والأيديولوجية ، واتخذ أداتين : الأحلاف العسكرية والنموذج الرأسمالى ·

فأما الاستراتيجية والأحلاف فقد مرت منذ نهاية الحرب الثانية وفى الخمسينات بفترة محمومة - أكاد أقول مسعورة - حشد المعسكر الغربى فيها كل ضغوطه ، أولا على العالم العربى ، وثانيا على آسيا الموسمية ، ثم فى النهاية على أفريقيا المدارية ، لكى يربطها بسلسلة من الأحلاف التى يصفها « بالدفاعية » موجهة ضد المعسكر الشرقى وما نعته « بالخطر الشيوعى » ·

وكان منطق الغرب فى هذه الحملة هو أنه مع التحرير قد أصبحت هذه المناطق بلا قوة حربية تواجه ذلك الخطر ، أصبحت يعنى « فراغا » من وجهة نظره ، وادعى أن ملأه من واجبه · تلك كانت - فى الشرق الأوسط مثلا - « نظرية أيزنهاور » نظرية الفراغ ، أما تطبيقها فكان مشروع حلف الميدو Medo ثم حلف بغداد ، وهكذا بقية السلسلة حتى الشرق الأقصى · ولقد وصلت الضغوط من أجل هذه السياسة الى أقصاها فى منطقة العالم العربى بالذات بحكم خطورة موقعها الاستراتيجى ومواردها البترولية بينما كانت أقلها نسبيا فى افريقيا المدارية لتطرفها ·

ومن نقطة الضغط الأقصى هذه ، وبالذات من نواتها النووية مصر ، تفجر رد الفعل البكر أصيلا وبتارا · فقد عدت المنطقة أحلاف الغرب « استعمارا جماعيا » لجأ اليه كبديل للاستعمار الفردى القديم فى آخر مرحلة من مراحل شيخوخته وعجزه وانهياره ، وأعلنت رفضها للتبعية الجديدة التى تضعها فى مناطق النفوذ وتربطها بعجلة الاستعمار وبكتلة رجعية عدوانية · ورفضت المنطقة مبدأ الفراغ فان قوتها الذاتية هى جديرة بأن تملأه · كما نبذت التلويح بالخطر الشيوعى البعيد الموهوم ، فى حين يجثم خطر الاستعمار على أنفاسها أو تطاردها أشباحه ·

وفى وجه هذه المقاومة النضالية الثورية ، سقطت سياسة الأحلاف الغربية فى المنطقة وأصبح العالم العربى يمثل الحلقة المفقودة فى استراتيجية التطويق والاحتواء · لقد رسمت مؤشرات المستقبل وتحددت بوصلة الحياد الايجابى وعدم الانحياز ·· وان هى الا سلسلة من الأفعال وردود الأفعال حتى كان هذا النموذج الحيادى ينتشر فى أرجاء العالم الثالث ويصبح دستور التوجيه السياسى للدول المتحررة حديثة الاستقلال · ومن هنا أتى الحياد الايجابى

---

(١٢) مورجنثاو ٥

وعدم الانحياز الابن الشرعى لثورة التحرير والعدو الطبيعى للاستعمار والامبريالية ٠

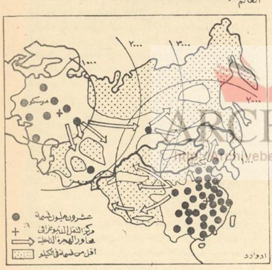
ومثل هذا عن الايديولوجية والنظم الاجتماعية يقال ٠ فقد انطلق المعسكر الغربى الرأسمالى ليعرض نموذجه المذهبى على العالم الثالث المتحرر الذى عاش عمره الاستعمارى فى ظل اقتصاد رأسمالى أو اقطاعى ٠ وحاول أن يستغل وجوده السابق ، وعلاقاته الاقتصادية الاحتكارية مع دوله الجديدة ، فى هذا السبيل ٠ وكان منطقيا أن تفشل خطته ودعايته ، لأن هذه الدول وجدت أن نكبتها الاستعمارية المزمنة بدأت أصلا كجزء من النظام الرأسمالى ، وأن الرأسمالية الاستعمارية هى وحدها التى نزحت مواردها واستنزفت انتاجها وثروتها ٠

ومن ناحية أخرى فقد وجدت هذه الدول فى تخلفها الرهيب أن عليها أن تقطع شوطا شاقا لتعوض به الماضى ، وأن عشوائية وانتهازية الاقتصاد الحر وأناركية المذهب الفردى لايمكن الا أن تكون معوقا خطيرا فى هذا السبيل ، وبغير الاقتصاد الموجه والتخطيط الرشيد ستزداد تخلفا على تخلف ٠ وفى نفس الوقت كان أمامها نموذج دول الكتلة الشرقية وخاصة الاتحاد والصين التى ثورت اقتصادها وكيانها بمعدل العاصفة والى مدى يكاد يتعدى حدود الخيال اذا قيس بمدة التجربة ٠

وهى تتلفت حولها فتجد، على سبيل المثال، معدل نمو الاقتصاد فى الاتحاد السوفيتى ضعف معدل الولايات المتحدة ، وأن معدل نمو الانتاج الصناعى فى الكتلة الشيوعية ثلاثة أضعافه فى الكتلة الرأسمالية وهى تنظر الى الخلف قليلا فترى أن ظروفها تشبه بدرجة أو بأخرى ظروف روسيا ١٩١٧ أو الصين ١٩٤٩ أو كوبا ١٩٥٩ (١٣) ومن هنا كانت حتمية الحل الاشتراكى بالنسبة للدول المتحررة النامية ٠ واذا كان بعض الاقتصاديين مثل هايلبرونر يرى أن أخطر حقيقة فى عصرنا هى اتجاه العالم المتزايد نحو جماعية الاقتصاد collectivization أو « تشريكه » socialisation فان الدول المتحررة تؤكد هذا الاتجاه بكل قوة (١٤)

بيد أنها اذا كانت قد نبذت الطريق الرأسمالى أساسا ، فهى فى الأعم الأغلب لم تكن على استعداد لأن تحتذى النموذج الشرقى فى صورته الشيوعية ، بل آثرت طريقا اشتراكيا وسطا معتدلا لايجنح الى أقصى اليسار ٠ وليس من الصدفة بالتأكيد أن السواد الأعظم من دول العالم الثالث تبنت الفلسفة الاشتراكية المتزنة ، ولا تكاد دولة جديدة تتحرر حتى تعلن الأخذ بهذه الأيديولوجية ٠ وهكذا ازدوجت الثورة الوطنية بثورة اجتماعية ، وارتبط تحرير الوطن بتحرير المواطن ، وأصبحت الثورة الثنائية قانون البلاد المتحررة تقريبا ٠

هكذا فى الاستراتيجية السياسية وفى الأيديولوجية الاقتصادية ، تبلورت للدول المتحررة خطوط جديدة أصيلة ترفض أحلاف الغرب ونظمه مثلما ترفض حذافير نموذج الشرق ، وترسم لنفسها طريقا جديدة ــ الطريق الثالثة ــ لاغربية ولا شرقية، وانما تنبع من طبيعة ظروفها ومرحلة تطورها وتتواءم مع مفهومها ومثلها فى التحرر وعدم التبعية٠ وهكذا تحددت معالم الحياد الايجابى وعدم الانحياز كخط يضمن للدول النامية استقلالها وسلامتها فى عالم الكتل ويؤمن تنميتها وتطورها خارج عالم التخلف ٠ هذا وقد ضم آخر مؤتمر لدول عدم الانحياز ٥٧ دولة لايقل مجموع سكانها عن الألف مليون الا قليلا أو قل ان العالم الثالث هو ثلث العالم ٠



شكل (٣) ــ مجموعة دول عدم الانحياز ، ١٩٦٥ ٠ ٤٦ دولة اشتركت فى مؤتمر عدم الانحياز بالقاهرة ١٩٦٤ ، عدا ١١ دولة مراقبة ٠ كل المشتركين العاملين دول نامية أفروآسيوية عدا يوغوسلافيا وكوبا ٠

ولسنا بحاجة ان نقرر أن مثل هذا الاختيار لم يكن بالأمر اليسير لا داخليا ولا خارجيا ٠ فقد حاربه المعسكر الرأسمالى بكل عنف وعداوة ، فلسفيا واقتصاديا وعسكريا ٠ فلسفيا حين أعلن ان الحياد ــ ايجاب أو لا ايجاب ــ « لا أخلاقى » انتهازى فى عالم الكتل و « أن من ليس معنا فهو ضدنا » ، وأن عدم الانحياز هو « حلف الضعفاء » ان لم يكن حقا « حلف الرقيق المحرر » (كذا !!) ٠

(١٣) R. Heilbroner, The Future as History, N.Y., 1960, p. 88.

(١٤) المرجع السابق ٠ ص ٩٣ ٠

اما اقتصاديا فقد استعمل كل اسلحته ، الحصار والخنق والضغط والتجويع ، حتى اذا ما استنفدت هذه اغراضها وصل بالفعل الى مرحلة العدوان المسلح كما حدث فى مصر حيث بدأ التحدى الجديد ورفع النموذج الثورى ، فحاول الاستعمار الغربى ان يجهض الأم ويئد الوليد ويجعل من المثل امثولة تردع بقيه الدول الجديدة .

ولهذا فان هذه المعركة نقطة تحول خطيرة جدا فى تاريخ العالم الثالث ، وهى فى تقديرنا تحدد ميلاد عدم الانحياز نهائيا وبنجاح ، وبعدها فتح الباب على مصراعيه ليصبح عدم الانحياز والعالم الثالث مرادفين أو شبه مرادفين . وفى المدى التدريجى ، فرض الخط الجديد نفسه فرضا على الغرب الذى لم يملك فى النهاية الا ان يعترف به ويتعامل معه كحقيقة صلبة وامر واقع ليس له من دافع .

اما من جانب المعسكر الشرقى فهو لاشك قد بدأ علاقته مع العالم الثالث برصيد لاباس به من الحياد المبدئى أو على الاقل من انعدام الروح العدائية . فرغم كل مافعلته دعاية الغرب ليجعل منه خطرا مخيفا فى أذهان الدول النامية والمتخلفة فمن الواضح أنه كان يرجع عندها الغرب فى نقطتين : انه لا تاريخ استعمارى له معها ، وأنه بلا تجربة عنصرية ولا عقدة لونية بينها . ويحاول الاستعمار الغربى فى هذا الصدد ان يدس اسفينا بين الشرق والعالم الثالث ، فيرد على النقطة الأولى بأن الاتحاد السوفيتى مارس الاستعمار الأرضى المتصل وان منعته جغرافيته من ممارسة الاستعمار المدارى عبر البحار ، ويرد على النقطة الثانية بأنه يدعى مثل المساواه العنصرية ولا يمارس التفرقة العنصرية لأن تجربته اقتصرت على الاحتكاك بالعناصر الصفراء وخلت من الاحتكاك بالجنس الأسود الذى هو المحك الحقيقى للتفرقة (١٥). ولكن العالم الثالث لم يكن ليخدع ، وعرف كيف يختار مواقعه الطبيعية من حيث المبدأ من الأعداء وغير الاعداء .

وفى هذه العلاقة ينبغى أن نقرر موضوعيا ان موقف المعسكر الشرقى من طريق العالم الثالث تأرجح مرحليا بين اتجاهين تغلب احدهما فى النهاية ليصبح هو السياسة الرسمية له . فمن الناحية النظرية كانت الشيوعية تفترض وتتوقع ان الثورة العالمية ستتم على أيدى بروليتارية الدول الاستعمارية فى غرب أوربا ، ولم تكن تنتظر للمستعمرات دورا مرموقا أو غير مرموق فيها . ولكن العكس ماحدث بالفعل ، فلقد أصبح الغرب زقاقا شبه مسدود للاشتراكية ، بينما لم تسجل الاشتراكية اعظم واخطر توسع كاسح لها فى النصف الثانى من القرن العشرين الا فى دول المستعمرات السابقة ، المتحررة الآن .

وتلك لاشك كانت وثبة طافرة مطاولة وطفرة ترحب بها الكتلة الشيوعية باعتبارها على أقل تقدير ابتعادة عن الطريق الرأسمالى الغربى وحرمانا حقيقيا للمعسكر المضاد من أرض سابقة . ومن هذه الزاوية تقدم سريعا لمساندة قوى التحرر الجديدة فى وجه التربصات الاستعمارية الغربية ، وكانت قمة التعاون هى استجابته لكسر احتكار السلاح بصفقة الأسلحة المصرية التى لاجدال كانت المحك الفيصل فى اختبار القوة بين التحرر والحياد من جهة وبين الاستعمار والتبعية من جهة أخرى .

الا أن هذا الانفجار الاشتراكى فى نفس الوقت لم يكن فى نظر الماركسية اللينينية هو كل الطريق ولا نهاية المطاف ، بل لعله الى حد بعيد يقطع الطريق على الشكل الراديكالى للشيوعية ويسلبه امكانياته ويقطع عليه خط الثورة اليسارية المطلقة . غير أن الكتلة عادت — ليس قبل مساجلات حادة واختبارات قوة مع قيادة الخط الجديد — فاتخذت موقفا واقعيا واعترفت به بغير مزايدات أو مساومات .

والخلاصة أن رحلة الحياد الايجابى وعدم الانحياز لم تكن نزهة سياسية ، بل جاءت على جسر من التعب ، وبقدر مالقيت من معوقات داخلية ، بقدر ماتعرضت للشد والجذب والوعد والوعيد خارجيا ، وكما عبرت ثورات داخلية متعددة خاضت معارك خارجية ضارية من اليمين واليسار على السواء ، ولم تشق طريقها الا بعد أن فرضت نفسها فرضا على العالم عالم الكتل . ولكنها فى هذا أفادت الى أقصى حد من مساعدة ومساندة المعسكر الشرقى أدبيا وماديا لتقف فى وجه أخطار المعسكر الغربى وتهديداته ، وذلك دون أن تقدم أى تنازلات أو مساومات للأول .

وبمعنى آخر فقد أفادت استراتيجية عدم الانحياز بالقطع من الحرب الباردة ، ولكنها نجحت فى ألا تصبح جزءا من تلك الحرب . بل لقد بدا للبعض فى حين ما أن مجموعة عدم الانحياز ، بقدرتها على الحركة الحرة الايجابية وسط الشلل الذى فرضه التوازن الذرى على الكتلتين ، كانت هى ، بمفارقة عجيبة ولكنها مفهومة ، تكاد توجه سياسة العالم وتحركها أو تتحكم فيها الى حد بعيد ، وذلك — كما يشبهون — على غرار مايفعل حزب صغير كالأحرار فى بريطانيا حين تتعادل كفتا الحزبين الكبيرين العمال والمحافظين .

●

---

(١٥) فتزجرالد ، ص ١٨٥ .

آن لنا الآن أن نتساءل : ما مغزى ظهور عدم الانحياز فى عالمنا المعاصر ، وكيف يعدل من نمط القوى السياسية الكبرى ؟ وما هى خريطة الاستراتيجية العالمية اليوم فى نظرة كلية كوكبية ؟ لعل أعمق وأخطر معنى يبرزه عدم الانحياز هو أنه قد أضاف بعدا ثالثا الى الكتلتين الكبيرتين المعروفتين ، وبذلك حول ويحول أبعاد العالم من ثنائية الى ثلاثية واضحة المعالم ، وهذه حقيقة كبرى من حقائق العصر تتضح بجلاء اذا نحن حللنا أصول كل من هذه الأبعاد الثلاثة على الترتيب ·

فحتى نهاية القرن التاسع عشر كان الاستعمار الأوربى يسيطر ، كما رأينا ، على أغلب أجزاء العالم ويفرض عليه بالقهر نظاما سياسيا واحدا مغلقا من صنعه ، وكان ذلك الى أبعد مدى عصر « احتكار القوة ». ورغم الصراعات الدموية بين قوى الاستعمار من أجل هذه السيطرة والاحتكار ، كان الغرب المستعمر يستشعر فى النهاية نوعا من الوحدة فى مواجهة بقية العالم المستعمر ، وفى ظل هذه الدائرة المغلقة كان الاستعمار طليقا يعربد فى العالم دون ردع أو قوة مكافئه تعمل على توازن القوى فيه ·

والى حد كبير ، كانت الثورة الفرنسية ترمز الى ، وتحدد بداية ، هذا النظام الاستعمارى العالمى فهى كثورة قومية ، لم تكن تستهدف « الحرية والاخاء والمساواة » الا للوطن القومى أولا والوطن الأوربى ثانيا ، وذلك رغم أن أوربا الرجعية تكالبت عليها فى البداية لتئدها · بيد أن المهم أنها لم تكن تقصد أن تصدر هذه المبادىء الى خارج الدائرة الاوربية ولعل العكس هو الصحيح : ثورة بورجوازية تشرع الاستعمار فى الخارج وتسعى اليه · وعلى هذا فان الغرب الاوروبى الرأسمالى البورجوازى يستعمر فى الخارج باسم الثورة القومية فى الداخل · وهو استعمار سياسى اقتصادى سافر ، وهو استعمار القراصنة بلا مواربة ، وهو مهندس الامبراطوريات الامبريالية ، والهدف فى النهاية أن يصل الى احتكار القوة فى العالم ويجعل منه نظاما سياسيا كوكبيا واحدا ·

ومع الثورة الشيوعية فى الروسيا تبدأ المرحلة الثانيه لتكسر احتكار القوة العالمى وتنصفه الى احتكار ثنائى . وقد جاءت هذه ثورة على البورجوازية الرأسمالية أى ثورة على الثورة الفرنسية ان صح التعبير ، فهى ليست ثورة قومية ولكنها أساسا تنشد أن تكون عالمية وتعمل ما وسعها ، بعكس الثورة الفرنسية ، على تصديرها الى الخارج · وهى بعكس الثورة الفرنسية لاترى القومية ولكن الطبقة ، فتنكر القوميه وتستنكر القوميات ولا تعترف بوحدة الا وحدة الطبقة ، والطبقة العاملة البرولتارية ·

وكما تعرضت الثورة الفرنسية مؤقتا لتألب أوربا الاقطاعيه ، فقد تعرضت هذه الثورة لعداء الغرب الرأسمالى ولكن الى أعتى حد والى آخر المدى لأنها تنقض وجوده وكيانه من صميمه · وسواء صح الاتهام أو لم يصح ، فان الغرب يتهم الشرق بأنه باسم الثورة اللاقومية يستعمر : ليس كاستعماره السياسى السافر ولكن – هكذا يقول – استعمارا ايديولوجيا مقنعا ، ليس كاستعماره استعمار القراصنة ولكن « استعمار الرفاق » ولا يبنى الامبراطوريات الامبريالية ولكن « الامبراطوريات الطبقية » ·

وأيا ما كان ، فليس يعنينا هنا هذا الاتهام ، ولكن الذى يهمنا هو أن هذه الثورة النقيضة قد خلقت لنفسها مجالا ضخما وكتلة عظمى · وهى قد استطاعت أن تظهر وتثبت – بجانب قوتها الذاتية المتعاظمة – بفضل الاستفادة المنظمة من التناقضات العميقة بين دول الغرب ، سواء فى ذلك تناقضاتها الداخلية الطبقية فى كل دولة ، أو تناقضاتها الخارجية الاستعمارية فيما بينها أى توازن القوى داخل دائرة الغرب · وأبسط مظهر ودليل فى هذا الصدد أن الاتحاد السوفييتى تحالف مع الغرب ضد المانيا النازية حتى هزمت ، وحتى خرج الغرب مضعضعا وبرزت قوة الاتحاد الى الصدارة ·

وفى النتيجة خرجت الثورة الشيوعية من الحرب وقد أصبحت كتلة عظمى تناظر وتناطح كتلة الغرب الاستعمارى · وبهذا انكسر احتكار القوة فى العالم ككل لأول مرة وورثه الاحتكار الثنائى ، وأصبح العالم يتنازعه سياسيا قطبان متنافران ، أصبح العالم كما قد نقول « نصفى كرة » سياسيا بعد أن كان الكوكب كله كرة واحدة مضغوطة مكبوتة ·

ثم نصل الى المرحلة الثالثة والأخيرة مع عدم الانحياز لنشهد الاستقطاب الثنائى يتحول بدوره الى ثلاثية عريضة ، وليحل محل نصفى الكرة السياسيين مثلث لانقول متساوى الأضلاع ولكنه على أية حال ذو أضلاع ثلاثة ورؤوس · وكما بدأت كل من القوتين السابقتين بثورة تاريخية ، فكذلك بدأت القوة الثالثة بثورة عارمة هى ثورة التحرير التى تفتتحها وترمز لها وتلخصها ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وكما كان للثورة الفرنسيه عدة ثورات صغرى تالية ، وكما كان للثورة الروسية نسل كبير من الثورات الأقل قدرا ، فكذلك كان للثورة المصرية سلسلة من ردود الأفعال والثورات فى العالم الثالث وعالم المستعمرات كأنها الموجات الحلقية المتدرجة حول حجر ألقيت به فى بركة آسنة ·

وتماما كما تعرضت الثورتان الأوليان للمحاصرة والضرب من الخارج ، فقد تعرضت الثورة المصرية للانقضاض المسلح عليها من الغرب الاستعمارى الذى

كانت هى انتقاضـــة مباشرة عليه وتحديا لوجوده وكيانه عبر البحار • ولذلك فان حـرب السويس كانت بمثابة حرب التدخـل بالنســبة للروسيا السوفيتية ، ومعركة بورسعيد كموقعة فالمى بالنسبة لفرنسا الثورة • وكما خـرجت الثورتان الأوليان مظفرتين ، خرجت الثـــورة المصرية بدورها مظفرة لترسم سابقة التحرير فى كل المستعمرات ولتضع علامة بدء عدم الانحياز ولتصك شهادة ميلاد العالم الثالث كقوة جديدة تضاف الى القوتين القطبيتين القائمتين وتثبت بذلك أن أبعاد العالم الجديد ثلاثة لا اثنين •

وتماما كما استفادت الثورة السوفيتية فى البداية والكتله الشـــيوعيه فى النهية من التناقضـــات الداخلية والصراعات المزمنة داخل الكتلة الغربيـــة الرأسمالية ، فكذلك ـ عدا تفجرها وقواها الذاتية ـ أفادت الثورة المصرية فى البداية وثورة التحرير فى العالم الثالث فى النهاية من التناقضـات الجذرية بين قوتى الغرب والشرق ، سواء فى ذلك من مجرد توازن القـــوى الحرج وانهيـــار احتكار القـــوة العالمى القديم ، أو من المناخ المعادى للاستعمار الذى خلقه وجود الكتلة الشرقية ، أو بالمساعدة المباشرة عسكريا بالسلاح وسياسيا بالتأييد أو اقتصـاديا بالمعونات والقروض •

غير أنه يبقى فى النهاية أن الثورة المصرية وثورة العالم الثالث تختلف عن أى من الثـورة السوفيتية وثورة العالم الشيوعى ، والثورة الفرنسية وثورة العالم الرأسمالى • فالأخيرة ـ ثورة الغرب ـ ثورة قومية طبقية ، وثورة الشرق ثورة لا قومية لا طبقية ، وثورة العالم الثالث ثورة قومية لاطبقيـة • ولهذا فاذا كانت ثورة الغرب باســم القوميـة والطبقية تســتعمر ، وكانت ثورة الشرق باسـم اللاقومية واللاطبقية تتكتل ، فان ثورة العالم الثـالث بحكم القومية واللاطبقية لاتستعمر ولا تتكتل ولكن تتحرر• ومن هنا حرص العالم الثالث وعالم عدم الانحياز على أن يكون قوة ـ قوة ثالثة ـ دون أن يتحول الى كتلة ثالثة • فعدم الانحياز تجمع لا معسكر ، وتجمع من أجل السلام لا معسكر من أجل الصراع ، لأنه بالتعريف لاينحاز وتكتله فى معسكر ينقض جوهر عدم الانحياز •

●

والناظر فى هذه المتابعة التطورية لاشك يروعه تماثل ميكانيكيتها المتواترة • فثمة ثـورات عالمية كبرى ثلاث هى معا نقط الارتفـاع والانقطـــاع فى التاريخ السياسى الحديث كله ، وثمة كتل أو قوى ثلاث خلقتها فى النهاية تلك الثورات على التوالى • وكل ثورة وكل قوة منها لاتستقر ولا تتدعم الا بعد تجربة نضالية مريرة مع القوى الخارجية • ولكن كلا من القوتين الأخيرتين الشرق والعالم الثالث لم تظهر الا على حساب الاولى الغرب واقتطعت منهـا بالتدريج جزءا من مجالها ونفوذها ووزنهـــا حتى انكمشت هذه كثيرا وكادت أن تـكون اليوم مجرد اسفين فى جسم العالم (١٦) •

ومن ثم فان القوتين الأخيرتين أقرب الى بعضهما موقفا وذلك من حيث أنهما تقفان بالضرورة على حذر من أخطار الكتلة الاولى ، ومن حيث أن مصالحها هى مبادئها بينما أن مبادىء الغرب هى مصالحه • غير أنه بعد هذا تختلف مبادىء كل من الشرق والعالم الثالث ، ومن هذا الاختلاف يستمد الآخير أصالته • وأخيرا فيمكننا أن نرى أن الثورات الثلاث تمثل تاريخيا وايديولوجيا متتـــالية هيجلية ديالكتيكية شديدة الوضوح : فاذا كانت الثورة الفرنسية هى « التقرير » اليمينى المتطرف فان الثورة السوفيتية هى « النقيض » اليسارى المطلق ، بينما تاتى الثورة المصرية « كالتركيب » المعتدل الأوسط :

thesis, antithesis, synthesis

هذا عن الناحية التطورية ، أما من حيث الصورة النهائية الناتجة فلن يكون من الصعب على الناظر الى نمط مورفولوجية القوة الراهنة فى العالم أن يرى فيها امتدادا ـ وان يكن معدلا تعـديلا جوهريا ـ لثلاثية ماكيندر الكلاسيكية • أما الذين لايرون نمطا على الاطلاق فى عالم اليوم فانما هم الذين لايريدون أن يروا أو يعترفوا بعدم الانحياز وبالعالم الثالث • فهناك ـ لايزال ـ الكتلتان النوويتـــان الغـربية والشرقية اللتان ورثتا قوة البحر والبر القديمة ، بينما منطقة الارتطام والالتحام البينية قد ورثتهـا اليوم قوة عدم الانحياز أو العالم الثالث • ويمكننا أن نقول ان هذا تطـــور من مفهوم جغـــرافى بحت للاستراتيجية العالمية الى مفهوم فنى أو حضارى ، وهو تطـــور منطقى وطبيعى اذا مـا تـــذكرنا أن التكنوستراتيجيه قد حلت محل الجيوستراتيجيه •

ولا شك أن قوة عدم الانحياز تعد بين الكتلتين قوة « بينية » بكل وضـــوح وذلك موقعا ودورا ووظيفة مثلما كان سلفها منطقة الارتطام • فأولا ليس من محض الصدفة بالتأكيد أن جرثومة الحيـــاد الايجابى ودعوة عدم الانحياز انما تنشأ فى صميم منطقة الارتطام ومنها تنتشر • بل ليس من الصدفة مطلقا أن أقطاب عدم الانحياز هى ثلاثة من أكثر أجزاء منطقة الارتطام التاريخية حساسية وخطرا : يوغوسلافيا : مصر : الهند ! وكان من الطبيعى جدا أن تنبثق مثل هذه السياسة الآصيلة الجديدة من صميم منطق استراتيجيتها الكامنه بحسـبانها قد عاشت مهصورة محصـورة بين شـــقى رحى البر والبحر • لقد تحول الموقع الجغرافى الى موقف سياسى •

(١٦) Keith Buchanan, op. cit. p. 335.

ثم أن هذه القوة الثالثة الجديدة « بينية » في فلسفتها ومثلها ومنظورها الايديولوجي ، حيث لاتتطرف يمينا أو يسارا ، وتعترف بالقومية وتجارب الاستعمار · كذلك هي الى حد ما وفي معنى جديد « بينية » بموقعها الجغرافي بين الكتلتين · فرغم أن دول الحياد الايجابي وعدم الانحياز تمتد على جبهة عريضة مترامية في القارات الجنوبية منساحة في نصف الكرة الجنوبي ، وتعدت بذلك كثيرا جدا الحدود الجغرافية لجبهة الارتطام الأمفيبية القديمة، فانها في ظل استراتيجية الفضاء النووية تظل مفتوحة لكل من الكتلتين وفي متناول مداها ، واذا كان توزيعها الجغرافي اليوم قد انساح ولم يعد امفيبيا ارتطاميا تماما بالمعنى الجوستراتيجي فهي تظل بينية بالمعنى التكنوستراتيجي ·

الى هذا الحد ، لاشك أن قوة الحياد الايجابي وعدم الانحياز هي الترجمة الحديثة والتطوير المعدل في عصر التحرير والفضاء لقوة الارتطام القديمة ·· ولكن هذا الاطار الجديد بعينه هو الذي يكسبها دورا جديدا في العالم ويمنحها وظيفتها ورسالتها الأصيلة التي تختلف جوهريا عما ألفت منطقة الارتطام · فكقطب موجب للقوة في العالم متحرر ونام ، لم يعد هم هذه المنطقة مجرد أن تحافظ على كيانها واستقلالها من أخطار القوى الأخرى كما كان شأن منطقة الارتطام في الماضي ولم يعد من شأنها أن تضاربها ببعضها البعض من موضع الضعف وفي قوقعة العزلة لتضمن بقاءها أو تحصل على مكاسب منها ·

لقد كانت منطقة الارتطام خط خمود سياسي ومنطقة رهو ، ولكن قوة عدم الانحياز اليوم خط استواء سياسي ينشد ويمكن أن يكون غلابا يحل السلام القائم على العدل محل سلام الرعب الذري · وبهذا فان مجموعة عدم الانحياز أصبح دورها الايجابي أن تكون « جيروسكوب » سياسيا يحفظ توازن سفينة العالم وتوازن القوى الكوكبية ويمنع مصير الكرة الأرضية من أن تتقاذفه وتعصف به الكتلتان الدينوصوريتان ·

وينبغي أن يكون واضحا أن هذا الدور يختلف عن دور « المرجح » الذي كانت تلعبه بعض القوى الاستعمارية في توازنات القوى العالمية قديما ، بمعنى أن تنحاز الى أحد الجانبين المتصارعين (١٧) · فهذا بالتحديد ما يقوم عدم الانحياز ضده ·

انها كما عبر أقطابها « ضمير العالم » وصمام أمنه : طلق حر من قيود التحيز غير مغرض وغير ملتزم الا بالأخلاقيات السياسية ومبادىء التعايش السلمي · فوظيفة عدم الانحياز اليوم أن يكون همزة وصل لا حاجز فصل بين الكتلتين ، وأن يمد جسرا عبر الأخدود الغائر بينهما · ودوره اذن دور المرلادور الخندق ، أو بتشبيه جغرافي دور البرزخ لا دور المضيق · باختصار ان استراتيجية عدم الانحياز الجديدة لا تتلخص في « منطقة ارتطام والتحام » وانما في « منطقة التئام » بين الكتلتين تحول الستار الحديدي الى ستار حريري ·

ويترتب على هذا التصور أو التصوير نتائج بالغة الأهمية · فالحياد الايجابي أو عدم الانحياز بهذا ليس تقوقعا نائيا وعزلة سلبية عن مسرح السياسة العالمية ، فما هو بحياد سلبي ولا أصحابه « بمتفرجين » كما يغمزون ، ولكنه على العكس تماما يعيش في قلب دوامة العالم المعاصر ولذا يستشعر أكثر من غيره نبض المستقبل والخطر الذي يحمله · النتيجة الثانية أن عدم الانحياز ليس تكتيكا مرحليا انتهازيا كما يدعي أعداؤه ، بل هو الى أبعد مدى استراتيجية ثابتة وأصيلة منبثقة من صلب جغرافيته وتاريخه وتطوره ، ولا بديل له عنها بقائيا ولا غنى للعالم اذا آثر السلام الجماعي على الانتحار بالجملة · وكنتيجة ثالثة ، فلا يمكن أن يتهم عدم الانحياز بمثالية يوتوبية ، لأن الواقعية العملية في استراتيجية العصر لم تعد تحتمل أي صدام مسلح ، ولم يعد هناك طريق وسط بين السلام المطلق وبين الفناء المطلق ·

وترتيبا على هذا جميعا فان عدم الانحياز كخط سياسي ليس انتهازية تفره على صراع الكتل ويمكن أن تذوي على تقاربها ، ليس تجارة في الصراع المذهبي ولا استثمارا للحرب الباردة كما عبر زعماؤه ، وبالتالي فهو لايمكن أن يستنفد أغراضه بتغير توازنات القوى الكتلية أو باتجاهها نحو السلام ، لأن منتهى عدم الانحياز وقصاراه هو بالتحديد اشاعة السلام العالمي ، فما هو أصلا وأساسا الا موصل رديء للصراع وموصل جيد للتعايش · بل ان الهدف الأمل النهائي لعدم الانحياز لايمكن منطقيا الا أن يكون زوال الكتل والتكتل كلية وتحول العالم برمته الى عدم انحياز · فان صح أنه وظيفة للصراع الكتلي فكيف يستقيم ان يستهدف ذوبان أصل وجوده ؟ بل لعلنا لا نتطرف اذا قلنا ان جرعة التقارب الضئيلة الأخيرة بين الكتلتين جاءت — في معنى — في غير صالح العالم الثالث والدول النامية ، حيث استغلته الكتلة الاستعمارية لتعود الى ممارسة سياسة القوة مع بعض هذه الدول بالذات · ومع ذلك فلم تكن تلك الدول أكثر تمسكا بعدم الانحياز ومحافظة عليه مما هي الآن ·

●

(١٧) مورجنثاو ·

على أنه اذا كان لنا أن نفيد من هذه الانتقادات والاتهامات التى يقذف بها الاستعماريون عدم الانحياز ، فهذا الدرس هو بوضوح حاجة المجموعة الى القوة ، القوة بمعناها الشامل · فمن البديهى أن العالم الثالث هو أضعف أركان المثلث الاستراتيجى المعاصر وهو مهد التخلف والفقر فى العالم · ولا مفر له من تثوير نفسه حتى يرقى الى متطلبات دوره الحاسم · واذا كان قد أصبح من الأوليات الأوليات ان الاستقلال السياسى وحده لايكفى ، وأن الاستقلال الاقتصادى هو أساسه الوطيد ، فقد آن لنا أن ندرك أن أساس الاستقلال الاقتصادى بدوره هو فى عصر الذرة والفضاء الاستقلال العلمى أولا وأخيرا · وبتعبير آخر فقد أصبح للقوة أضلاع ثلاثة : السياسة والاقتصاد والعلم ·

فأما من ناحية القوة السياسيه فأولى وسائلها استكمال تصفية الجيوب الاستعمارية المتخلفة فى العالم ، بما فى ذلك فصم علاقات الارتباط بالكومونولث والاتحاد الفرنسى وهى الارتباطات التى شبهت بمجرد فترة « تعشيش » مريحة تقطعها الدول المتحررة على طريق الاستقلال التام (١٨) · وثانية هذه الوسائل ضرورة ترابط دول عدم الانحياز ترابطا وثيقا فى نسيج ضام غير منفذ لتسربات الاستعمار · والوحدة الافريقية والتضامن الآسيوى الافريقى وتفاعل القارات الثلاث ، مراحل على هذا الطريق · ولكن الخلافات الثنائية على الحدود والأقليات ـ ومعظمها من ارث الاستعمار ـ يجب أن تصفى بعد أن أصبحت خطرا حقيقيا على جبهة عدم الانحياز سواء فى آسيا أو فى افريقيا · والا فهل يجوز مثاليا أن تخضع قوةعدم الانحياز لنفس ظاهرة التفكك والتفسخ التى أصابت الكتلتين المعسكرين ؟ كذلك فان هناك عددا من دول الجبهه اسما ولكنها فعلا ترتبط وثيقا بالقوى الاستعماريه القديمة ·

وعدا هذا فان الوحدة الدستورية بين المجموعات الاقليمية المتجانسة ـ وفى أبعاد واقعية معقولة ـ كالعالم العربى أو شرق افريقيا أو غربها ٠٠ الخ ، ضرورة ملحة لتصحيح الكيان السياسى للمجموعة · فالعالم الثالث اليوم هو بلقان العالم ، ويضم وحده السواد الأعظم من دوله ، بينما لاتزيد الكتلتان عن عدد محدود من مجموع الوحدات السياسية فيه · ومن هنا يتنافر نصفا الكرة الشمالى والجنوبى فى درجة التمزق أو التماسك السياسى كما يتنافران فى سائر مظاهر الحياة والنمو ·

أما عن القوة الاقتصادية ، فسلاحها الأول التنمية ، والتنمية الكثيفة السريعة · فلا بد من حشد وتجنيد كل الموارد الطبيعية والطاقات البشرية للتحرر من التخلف وللانطلاق فى مدارج التقدم والرفاهية · ورأس الحربة فى هذا كله هو التصنيع ، وهنا نلاحظ أن العالم اليوم يكاد ينقسم الى ثلاثة أنماط عريضة من الاقتصاد القومى : دول منتجة للمصنوعات ، ودول منتجة للخامات ، ودول منتجة للغذاء · وقد تجمع دولة بين أكثر من واحد من هذه الأنماط ، لكن المهم أن الدول المتحرره النامية يقع معظمها فى النمط الثانى وذلك بعد أن حرمها الاستعمار السابق من الصناعات فى الوقت الذى حرمها أيضا من الكفايه الغذائية بتوجيهها غير المتزن الى الخامات · ومن ثم فهى تكاد أن تكون محاصرة اقتصاديا بين دول النمطين الآخرين ·

فالتجارة العالمية ـ ولا زالت بهيكلها الاستعمارى ـ تتحيز تحيزا صارخا ومتزايدا للمصنوعات ازاء الخامات ، وتعمل الدول النامية الآن على تصحيح هذا الميزان المختل ·

ومن ناحية أخرى أصبح من الجلى تماما أن الغذاء قد صار سلاحا سياسيا تعسا للضغط وحرب التجويع · وبين هذا وذاك ، فقد تحتم على هذه الدول النامية أن تعيد تركيب انتاجها بما يكفل استقلالها الاقتصادى ، كما أن عليها أن تتجه الى مزيد من التفاعل والتبادل التجارى فيما بينها للحد من سيطرة الكتلة الاستعمارية على تجاراتها الخارجية ·

أما قوة العلم فهى اليوم بلا جدال المحور الأسى للقوة المادية والمعنوية ، وتخلف العالم الثالث تاريخيا لم يكن فى جوهره الا تخلفا علميا ، والاستعمار نفسه لم يكن الا تفوقا حضاريا · فالعلم هو حضارة المستقبل ، ومستقبل العالم الثالث رهن بتطوره العلمى · وفى هذا الاطار يمكن أن ندرك بعمق قيمة الدعوة الحارة التى يطلقها « الميثاق » للحاق بعصر الذرة والفضاء بعد أن فاتنا عصر الفحم والكهرباء ، وليس ثمة ما يمنع من أن يصبح العالم الثالث من أقطاب الحضارة والقوة اذا خاض الثورة العلمية ، بل ربما أصبح القرن الحادى والعشرون قرن العالم الثالث ·

ولقد رأينا فيما مضى كيف أن الحضارة والقوة قد هاجرت بانتظام واطراد من عروض دون مدارية الى العروض الشمالية ، من الدفء الى البرد ، ومن مدار السرطان صوب القطب ، وذلك مع قهر حضارة الانسان المتزايد للمناخ البارد · وهناك من يعتقدون أن هذه الحضارة قد وصلت الآن الى حد القدرة على قهر المناخ الحار ، وأن ليس هناك بالتالى مايمنع من أن يعود البندول فيتأرجح فى اتجاه عكسى من المناطق الباردة الى المناطق الحارة ، ومن العروض الشمالية

(١٨) بوين · ص ٩ ·

الى العروض المدارية وصوب خط الاستواء . بل ان هناك من يعتقد أن التطورات السياسية والاقتصادية والثقافية التى لحقت بالمداريات انما هى من ارهاصات هذه الحركة الجديدة ، كما أنه ثبت أن تكييف المناخ الحار أسهل وأرخص من تدفئه المناخ البارد (١٩)

ومعنى كل هذا أن المستقبل للمداريات – للعالم الثالث – لقوى عدم الانحياز . والحقيقة أن العالم الثالث اذا كان اليوم فقيرا ضعيفا متخلفا ، فانما هو كذلك بالواقع لا بالامكانيـــات ، بالفعـــل لا بالقوة . فامكانياته الطبيعية ضخمة ورصيده المادى شبه بكر ، وبينما اقترب العالم الشمالى من نقطة التشبع فى ميدان الاستغلال والتنمية ، لايزال أمام العالم الثالث مجال فسيح . ويكفى أن نأخذ من امكانيات التحميل بالسكان مؤشرا على ذلك .

يقدر ماكيندر مثلا أن افريقيا المدارية وحـدها يمكن أن تستوعب فى يوم ما ألف مليون نسمة ، ومثل هذا الرقم يعطيه لامريكا الجنوبية (٢٠). فاذا أضفنا الى ذلك آسيا الموسمية بكتلتهـــا البشرية العارمة ، فقد يمكن أن تحمل المداريات أو العـالم الثالث يوما ما مقدار مايحمل هذا الكوكب اليوم من سكان (+ ٣٣٠٠ مليون) . ومهما يكن من أمر ، فلا شك أن الثقل النسبى للعالم الثالث ديموغرافيا سيرتفع بشدةفىالمستقبل ، وسيكون هذا جزءا من، وعلامة على ، عملية اعادة توزيع الأثقال والأوزان بين القوى العالمية التى بدأت من قبل .

وفى النهاية ، فان عالمنـا يمر بمرحلة كبرى من الانصهار واعادة التشكل ، نارها هى هذه الثورات العظمى التى نعيشها ســياسيا واســتراتيجيا ، تكنولوجيا وأيديولوجيا . ويبدو أن دورة كاملة من تاريخ البشرية توشك أن تتم لتنقل من عالم متعـدد متنافر متناحر مفعم بالفروق والتفرقة والسيطرة والصراع ، الى عالم واحــد برغمه أكثر تجانسـا ومساواة وسلاما . ان صورة المستقبل كما يبــدو وكما يقرأ من خطوط الحاضر لن يكون فيها استعمار أو احتكار قوة ، وربما لن يكون فيها شرق وغرب ، ولا شمال وجنوب ، وقد يغزو عدم الانحياز الكتل حتى تذوب ويصبح هو وحده النظام العالمى . واذا كان لنا أن نختتم هذه الرؤيا العلمية بنغمة جغرافية ، فلنأمل أن تكون طبوغرافية المستقبل أشبه بالسهل السوى المتجـــانس منها بالجبـــل الوعر المعقد بالارتفاعات والانحدارات .

(١٩) Stamp, Applied Geog., p. 149.

(٢٠) «The Round World & the Winning of Peace», p. 605.



تأثير القصص العربي في الأدب الأوروبي الحديث

بقلم الدكتور
عبد الرحمن بدوي

للشاعر بلاتن (١٧٩٦ ـ ١٨٢٥) ، الشاعر والمؤلف المسرحي الألماني الذى امتتح من الثقافة الشرقيـة كثيرا حتى أطلق على مجموعة أشعاره لأولى Ghaselen «غزليات» (١٨٢١) ، وسمى مجموعه أخرى باسم « مرآة حافظ » (سنة ١٨٢٢) ، ومجموعة ثالثة باسم « غزليات جديدة » (١٨٢٣) Neue Ghaselen

نقول ان لبلاتن قصـيدة رائعة بعنوان : « فى الليل تهمس على ضفاف نهر بوزنتو » .. وفيها يتحدث عن دفن ألريك ، زعيم القوط الغربيين ، فى قاع نهر بوزنتو باقليم كلبريا فى جـنوب ايطاليا سنة ٤١٢ م ٠

وفى لكتب العربيه أشباه لهذا كثيرة ٠٠ منها ما اورده المسعودى فى « مروج الذهب » (جـ ٥ ص ٤٧٠ ؛ نشرة باربييه دى مينار و جـ ٢ ص ١٨٢ ، القاهرة سنة ١٣٤٦ هـ) من أنه لما قتل زيد بن على الذى كان ينازع الأمويين الخلافة فى عهـد هشام بن عبد الملك بن مروان ، فحاربه يوسف بن عمر الثقفى والى الكوفة ، دفنه أصحابه « فى ساقية ماء ، وجعلوا على قبره التراب والحشيش ، وأجرى الماء على ذلك » . كذلك اورد ياقوت فى مادة «خزر» (طبع ببيروت جـ٢ ص٣٦٩ = طبعه فستنفلد جـ٢ ص ٤٣٨) مايلى عن ملك الخزر : « ورسم الملك الأكبر اذا مات : أن يبنى له دار كبيرة ، فيهـا عشرون بيتا ، ويحفر له فى كل بيت منها قبر ، وتكسر الحجارة حتى تصير مثل الكحل ، وتفرش فيه وتطرح النورة فوق ذلك ، وتحت الدار والنهر نهر كبير يجرى ، ويجعلون النهر فوق ذلك القبر ، ويقولون : حتى لايصل اليه شيطان ولا انسـان ولا دود ولا هوام ، واذا دفن ضربت أعناق الـذين يدفنونه حتى لايدرى اين قبره من تلك البيوت » ٠ وفى مادة « سوس » (جـ ٣ ص ٢٨٠ طبعة بيروت = جـ ٣ ص ١٨٩ طبعة فستنفلد) ورد : « وفتحت الأهواز فى أيام عمر بن الخطاب رضى الله عنـه ، على يد ابى موسى الاشعرى ، وكان آخر ما فتـح منها لسوس ، فوجد بها موضعا فيه جثة دانيـال النبى ، عليه السلام ، فأخبر بذلك عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، فسأل المسلمين عن ذلك ، فاخبروه ان بخت نصر نقله اليها لما فتح بيت المقدس ، وانه مات هناك ، فكان أهل تلك البلاد يستسقون بجثته اذا قحطوا ٠ فأمر عمر ، رضى الله عنه ، بدفنه ٠ فسكر نهرا ثم حفر تحته ودفنه فيه ، وأجرى الماء عليه ، فلا يدرى اين قبره الى الآن »

واما قصيدة بلاتن فهاهى ذى :

قبر فى نهر بوزنتو

«فى الليل تهمس على ضفاف نهر بوزنتو عند
كوزنتسا الاناشيد الكابية
ومن المياه يتردد الجواب ، ويرن من جـديد
فى دوامه
وأشباح القوط البوسل تصعد النهر

وهى تبكى على الرك ، ســـيد أموات شعبهم
لقد دفنوه وهو فى ميعه الصبا بعيـــدا عن وطنه
بينما غدائر الشباب الشقراء لاتزال تحيط باكتافه
واصطفوا صفوفا على شاطىء نهر بوزنتـو وتنافسوا
فى تحويل مجرى النهر ، وحفروا مرقدا طريا
وفى التجويف الخالى من الأمواج حفــروا التراب
وانزلوا الجثمان فيه ومعه سلاحه ويمتطى فرسه
ثم أهالوا عليه التراب هو وعتاده
ونمت نباتات النهر من فوق قبر البطل
ثم حول المجرى مرة أخرى
وراحت أمواج بوزنتوترغى وتزبد فى مجراه القديم
وغنت جوقة من النــاس : « نم فى أمجـاد بطولتك !
ولا يضرن قبرك طمع أى رومانى وضيع ! »
هكذا غنوا . ورنت أهازيج المدح بين جيش القوط
فاهدرى يا أمواج بوزنتو من بحر الى بحر »

أولنـــد

ونظير آخر أشار اليه جورج يعقوب(1) هو ماورد فى قصيدة للشاعر الألمانى الرقيق يوهان لودفج أولند (١٧٨٧ — ١٨٦٢) ، صــاحب القصص الشعرية الرومنتيكيه وعنوانها : « براعة اشفابنية » (نسبة الى شفابن : اقليم فى جنوب غربى ألمانيا) وفيها يتحدث عن القيصر (الامبراطور) ذى اللحية الشقراء ، فريدرش الاول ، أمبراطور المانيا (١١٢١ — ١١٨٨) الذى اشترك فى الحروب الصليبية سنة ١١٨٨ وحارب السلاجقة ولكن جيشه أبيــد ومات فى طرسوس سنه ١١٩٠ ، وحادث وقــع فى أثناء هذه الحمله التى عانت الويلات من الجـوع والأمراض ، وخلاصة الحادث أن أحد الفرســان الشفابنيين هاجم فارسا سلجوقيا ونصفه نصفين بحيث « كان يرى أحد نصفيه عن يمين والنصف الآخر عن شمال » .

ويشبه هذه الحادثة ماروى عن السلطان مسعود ابن السلطان العظيم محمود بن سبكتكين الغزنوى ، فذات يوم طارده فارس ، فاستــدار له السلطان مسعود ، وبضربه من سيفه شقة الى نصفين

(1) G. Jacob : Märchen und Traum, Hannover 1923, S. 15, 91; ders., Der Einflus des Morgenlandes auf das Abendland, Hannover, 1924, S. 66

« الف ليلة وليلة » وحكايات جرم Grimm

وهنا نصل الى مجموعه من القصص الشعبى الألمانى نتشرت انتشارا واسعا جدا وترجمت الى اللغات الكبرى ولاتزال أروج القصص الشعبى انتشارا فى العالم حتى اليوم ، ونقصد بها « حكايات الأطفال والبيت » للأخوين يعقوب (١٧٨٥ — ١٨٦٣) وفلهلم جرم (١٧٨٦ — ١٨٥٩) التى صــدرت الطبعة الأولى منها فى سنة ١٨١٢ (الجزء الأول) وسنه ١٨١٥ (لجزء الثانى) ، ثم توالت طبعاتها فى حياة المؤلفين حتى بلغت الطبعة السابعة فى سنة ١٨٥٧ ، ونمت من طبعة الى طبعة . فبعــد ان كان عددها فى الطبعـــة الأولى بجزئيها ١٦١ وصلت فى الطبعه السابعــــه الى ٢٠١ . وكانت الطبعة الاولى تعتمد على مصادر شفوية اذ استمدت من أفواه عامة الشعب ، وكانت مصادرهما الأولى ذكريات الحكايات التى كانت تروى لهما فى الطفولة وحكايات الناس بسذاجتها ونضارتهـا الاوليـة ، لكنهما لجآ بعد ذلك الى مصـــادر كتابية ، وكانا يرويان هــذه الحكايات بروايات من عندهمــا ، ومن طبعة الى أخرى كانا يعدلان ويصححـان فى الاسلوب والقص ، ويحذفان البعض ، ويضيفـان البعض الآخر ، ويغيران فى الاساوب باستمرار . وقد درس هذه التغييرات ارنست تونلا ، فى بحث فيلولوجى نقدى ممتاز بعنوان : « حكايات الأخوين جرم : دراسة فى الانشاء والأسلوب لمجموعة حكايات الاطفال والبيت » (باريس سنة ١٩١٢) .

وقد اعترف المؤلفان فى التعليقات على هـــذه الحكايات انهما استمدا من الف ليلة وليله ، أصول ثمان من هذه الحكايات وهى : ١ — الصياد وزوجته (رقم ١٩) ، ٢ — الماكر وسيده (رقم ٦٨) ، ٣ — ستة يذرعون الدنيا (رقم ٧١) ، ٤ — جبل الذهب (رقم ٩٢) ، ٥ — الطيور الثلاثة (رقم ٩٦) ، ٦ — عين الحياة (رقم ٩٧) ، ٧ — الروح فى الزجاجة (رقم ٩٩) ، ٨ — جبل سملى (رقم ١٤٢) . وهذه الأخيرة ماخوذة من حكاية على بابا والأربعين حراميا ، وتحكى أن أخا فقيرا سمع اللصوص وهم ينادون : « ياجبل سمسى ، أفتح » فانفتح جبل ملىء بالكنوز ، ويغلقونه بقولهم : « ياجبــل سمسى ، اغلق » . وعن هذا الطريق صار الأخ غنيا بأن استخدم نفس الجملة . وراقبه أخوه الحاسد له ، وفتح الجبل ، لكنه لم يستطع الخروج ، لأنه نادى : « سملى ، سملى » بدلا من « سمسى » ، وقتله اللصوص . وكلمة « سمسى » هى كلمة « سمسم » العربية ، والعبارة هى : « افتح ياسمسم » المشهــورة فى حكاية « على بابا والاربعين حراميا » .

لكن الامر لم يقتصر على هذه الحكايات الثمانى . بل قام الباحثون من بعد ، وقارنوا مصـــادر

الحكايات ، وعلى رأسهم ر٠ كولر R. Köhler وفكتور شوفان ، وى ٠ بولت J. Bolte وجاستون باريس ، وا ٠ كوسكان ، وا ٠ فسلسكى ٠ واكتشفوا أن عددا كبيرا آخر من حكايات الأخوين جرم يرجع الى مصادر عربيه ٠ ولخص يوهان بولت و٠ ج ٠ بوليفكا G. Polivka الابحاث التى أجريت فى هذا الميدان فى تعليقاتهما على حكايات الأخوين جرم (ج ١ ، ٥ ، ليبتسك ، سنة ١٩١٣–١٩٣٢)٠ وجاء فرانتس فون در لاين Fr. von der Leyen فى نشرته الممتازة لهذه الحكايات ٠ وقرر ان اثنتين وعشرين من هذه الحكايات ذوات أصول شرقية ٠ ولما كانت « الف ليلة وليلة » لم تكن قد ترجمت الى الالمانية بعد ، فان الباحثين قد مالوا الى افتراض وجود ترجمة اسبانية قديمة منذ القرن الثالث عشر او بعده بقليل هى التى أثرت فى منشأ هذه الحكايات التى انتشرت انتشارا واسعا فى أوساط عامة الناس ، وصارت قصصاشعبية المانيه تتناقلها افواه الناس ومن أفواههم التقطها الأخوان جرم ٠ ومن الأمور الخليقة بالبحث أن ننظر فى تطور هذه الحكايات من الرواية التى هى عليها فى « الف ليلة وليلة » الى الصورة التى صاغها الاخوان يعقوب وفلهلم جرم ٠

ولما كانت هذه الحكايات قد انتشرت انتشارا هائلا فى المانيا وخارجها وفى سائر بلاد العالم ، وكانت المعين الاول الذى يمتح منه الشباب الأوروبى ، حتى أنها لتعد من أعظم الاحداث الادبية فى تاريخ الأدب الأوروبى الحديث ، وأثارت مساجلات عنيفة بين صاحبيها وبين برنتانو وفون أرنم اللذين أصدرا مجموعه مشابهة بعنوان « البوق الذهبى » ، حول الصياغة الفنية والشعر الفنى والشعرالشعبى ٠ فان هذا يدل على ما لبعض القصص الشعبى العربى من أثر بالغ فى الأدب الأوروبى ، وفى تكوين الثقافه الأدبية والفنية للشباب الأوروبى ٠

ومن القصص الأخرى المستمدة من « الف ليلة وليلة » نجد :

١ – أولا قصة هر فيز دى متز Hervis de Metz وهى أنشودة فعال (ملحمة بطولية) بطلها هو هر فيز دى متز ، أنشئت فى نهاية القرن الثانى عشر ٠ كان أبوه من عامة الناس ، وأراد أن يجعل منه تاجرا فبعث به الى المواسم والأسواق ، لكن الفتى أنفق كل أمواله فى الاحتفال وشراء أدوات الصيد والخيل والسلاح . وفى « لانى » بالقرب من باريس ، خلص الاميرة بياتركس ، بنت ملك صور ، التى اختطفها بعض السواس واتوا بها الى فرنسا لبيعها ٠ ثم طرده أبوه من مدينة متز ، فتزوج بياتركس ٠ وأصابه الفقر المدقع ، فرحل الى صور وهو يحمل تطريزا من شغل بياتركس يمثل أباها وأمها وابنته هو منها ٠ فاشترى ملك صور هذه التحفة باثنين وثلاثين ألف مارك ، وهكذا عاد هر فيز غنيا الى وطنه بعد ان رحل منه فقيرا ،فلما وصل متز احتفل به الجميع ، وكذلك احتفى به دوق اللورين العجوز بعد أن عاد من البلادالمقدسة وسلحه فارسا ٠ ومن هنا تبدأ سلسلة طويلة من المغامرات : اذ يختطف أهل بياتركس ابنتهم ، لكن زوجها يستعيدها ٠ ويبرز هر فيز فى مغامرات عظيمة مدهشة ٠ وصار دوقا لاقليم اللورين ، وأيد شارل مارتل ضد جيرار دى روسيون ، ووقف زحف الوندال وهزمهم وخلص مدينة متز ٠ ثم رحل الى الاراضى المقدسة بصحبة بياتركس ناشدين تمضية بقيه العمر فى تلك الأراضى ،وتركا وراءهما فى متز ابنيهما جاران وبيج ٠ وقد صار جاران هذا بطلا للحمة بطولية أخرى تتمم ملحمة « هر فيز دى متز » .

وقد جاء ل ٠ جوردان L. Jordan فى مقال له بمجلة « محفوظات دراسات اللغات الحديثه » (ج ١١٤ ، ص ٤٣٢ – ٤٤٠) فاثبت أن ثم تشابها لاشك فيه بين حكاية « هر فيز دى متز » وحكاية نور الدين فى « ألف ليلة وليلة » ٠

٢ – كذلك قصة « الدوق ارنست » ، وقد انشئت فى القرن الحادى عشر ، تبين أن مصدرها عربى هو « الف ليلة وليلة » . اذ يرى فكتور (٢) شوفان أن كل ما جرى من مغامرات للدوق ارنست وهو فى رحلة فى الخارج مستمد من حكاية « أمير خوارزم » ، كما ان جوردان (٣) يرى أن بينها وبين رحلات السندباد (السادسة ، وبعض الثانية) علاقة وثيقة ٠

وملحمه « الدوق ارنست » من الملاحم الالمانية الشهيرة فى العصور الوسطى ، وتقع فى العصر الثانى من عصور الملاحم الألمانيه ٠ ويعد الدوق ارنست من الشخصيات الحبيبة جدا الى قلب الشعب الالمانى ٠ وربما أسهم فى ايجاد اسطورته بعض العناصر التاريخية ومنها الكونت ارنست البافارى الذى كان يعيش فى سنة ١٨٣٧ فى بلاد الامبراطور لودفج واتهم فى سنة ٨٦٥ بالخيانة العظمى فنزعت عنه كل القابه ، وكذلك الدوق ارنست الثانى، دوق شفابن، الذى نصح أمه جيزيلا

(٢) L. Jordan : Archiv für d. Stud. d. neuen Sprachen ج ١١٤ ص ٣٢٨ – ٣٤٣

(٣) V. Chauvin : Bibl. arab. VII, 77.79.

بالزواج للمرة الثانية من الامبراطور كونراد الثانى ، وصار بعد ذلك من أخطر المتمردين على الامبراطورية . وعنوان هذه القصيدة الملحمية هو : « علو الدوق ارنست البافارى ، ونفيه ، وحجه ، وعودته » وفيها ٥٥٦٠ بيتا من الشعر ونشرها هاجن وبوشنج . ولما كانت الرحلة التى قام بها الدوق تتحدث عن عجائب البلاد الأخرى فقد انتشرت فى الأوساط الشعبيه ، وصارت نوعا من الكتب الجغرافية الشعرية . وخلاصتها أن ارنست صهر الامبراطور أوتو ، غضب عليه الامبراطور لأنه قتل ابن اخيه ، الكونت هينرش لانه وشى به . فحكم عليه بالنفى ، فسافر الى البلاد المقدسة محاربا فى صحبة الكونت فتسل Wezel ووصلا بغير عناء الى القسطنطينية ، لكنهما لم يكادا يبحران من هذه المدينة حتى أصابتهما عاصفه عاتية القت بهما على جزيرة قبرص . وهنا وجدا قصرا مسحورا ، وصفه الشاعر بروعه خيال جامح وشاهدا عددا كبيرا من الكراكى (طيور كبيرة) تسكن القصر . وكانت الكراكى (مثل الرخ فى رحلات السندباد) قد خطفت ابنة ملك الهند ، وكان رب القصر يريد الزواج منها . وأراد الدوق ارنست تخليصها . لكنه قام بهذه العملية فى الليل فقتل الكثير من الكراكى كما قتل ابنة الملك المخطوفة ثم عاد وصاحبه الى المركب ، وأقلعا بها حتى بلغا بحرا رهيبا فيه جبل المغناطيس ، الذى اجتذب سفينتهما فتحطمت عليه كالزجاج . وأصاب الجميع عطش شديد ، فهلك الكل الا سبعة من بينهم الدوق ارنست . وخطرت بباله فكرة عجيبة هى ان يضعوا أنفسهم فى جلود يخيطونها ويتركونها وهم فيها أحياء ليطير بهم العقبان ، اذ من عادة العقبان ان تحمل الجثث وتطير بها . وأفلحت هذه الحيلة ، وطار ارنست الى عش العقبان هو وأصحابه . واستطاعوا بعد ذلك أن يتخلصوا ، ولما تخلصوا صنعوا زورقا ، واستأنفوا السفر فى البحر . ومن باب مغطى بالياقوت دخلوا مملكة القوقلوفاس (وهم فى الاساطير اليونانية كائنات تصنع الصواعق الالهيه ، وفى الشعر السكندى هم جن فى المرتبة الثانية وحدادون وصناع لكل أسلحة الآلهة ، ولهم مصهر تحت الأرض ، واليهم ينسب بناء كل الأبنية التاريخية العتيقة فى اليونان وصقلية) . وساعدوا هؤلاء الجن على محاربه المردة وأصحاب الاقدام المسموحه . وأخيرا وصلت الجماعة الى بابل ، وذاعت شهرة مغامراتهم حتى وصلت الى ألمانيا . وهنالك توسلت أم ارنست الى الامبراطور ليصفح عن ارنست ، فصفح عنه ، وعاد من منفاه .

وبمقارنة تفاصيل هذه الملحمة نجد تشابها شديدا بينها وبين رحلة السندباد السادسة وبعض تفاصيل الرحلة الثانيه .

فالحيلة التى لجأ اليها ارنست للتخلص من ذلك الوادى الذى لقى فيه وصحبه العطش والجوع هى بعينها التى لجأ اليها السندباد فى رحلته الثانية ، قال السندباد : « وجدت نفسى فى مكان عال ، وتحته واد كبير واسع عميق ، وبجانبه جبل عظيم شاهق فى العلو لايقدر أحد أن يرى اعلاه من فرط علوه ، وليس لأحد قدرة على الطلوع فوقه . فلمت نفسى على ما فعلته وقلت ياليتنى مكثت فى الجزيرة فانها أحسن من هذا المكان القفر .. ثم انى قمت وقويت نفسى ومشيت فى ذلك الوادى فرأيت أرضه من حجر الالماس الذى يثقبون به المعادن والجواهر ويثقبون به الصينى والجزع ، وهو حجر صلب يابس لا يعمل فيه الحديد ولا الصخر .. وكل ذلك الوادى حيات وأفاع كل واحدة مثل النخلة ، ومن عظم خلقتها لو جاءها فيل لابتلعته ، وتلك الحيات يظهرن فى الليل ويختفين فى النهار خوفا من طير الرخ والنسر أن يختطفها ويقطعها .. فاقمت بذلك الوادى وانا متندم على ما فعلته .. وأقمت رأسى وسلمت أمرى للقضاء والقدر .. وبينما أنا على هذه الحالة واذا بذبيحة قد سقطت قدامى ، ولم أجد أحدا . فتعجبت من ذلك غاية العجب ، وتذكرت حكاية سمعتها من قديم الزمان من بعض التجار والمسافرين وأهل السياحة أن فى جبال حجر الالماس الاهوال العظيمة، ولا يقدر احد أن يسلك اليه . ولكن التجار الذين يجلبونه يعملون حيله فى الوصول اليه ، فيأخذون الشاة من الغنم ويذبحونها ويسلخونها ويرشحون لحمها ويرمونه من أعلى ذلك الجبل الى أرض الوادى فتنزل وهى طرية ، فيلتصق بها شىء من هذه الحجارة . ثم تتركها التجار الى نصف النهار . فتنزل الطيور من النسور والرخ الى ذلك اللحم وتأخذه فى مخالبها ، وتصعد الى أعلى الجبل ، فيأتيها التجار وتصيح عليها ، وتطير من عند ذلك اللحم ، وتخلص منه الحجارة اللاصقة به » . ثم قال (اى السندباد) : « فلما نظرت الى تلك الذبيحة تذكرت هذه الحكاية فقمت وجئت عند الذبيحة ، فنقيت من هذه الحجارة شيئا كثيرا وأدخلته فى جيبى وبين ثيابى . وصرت انقى وأدخل فى جيوبى وحزامى وعمامتى وبين حوائجى . فبينما أنا على هذه الحاله واذا بذبيحة كبيرة فربطت نفسى عليها بعمامتى ، ونمت على ظهرى ، وجعلتها على صدرى،

وأنا قابض عليها ، فصارت عالية على الأرض ، واذا بنسر نزل على تلك الذبيحه ، وقبض عليها بمخالبه، واقلع بها الى الجو ، وانا معلق بها • ولم يزل طائرا بها ، آتى أن صعد بها الى أعلى الجبل وحط بها ، واراد ان ينهش منها • و ذا بصيحه عظيمة عالية من خلف ذلك النسر وشيء يخبط بالخشب على ذلك الجبل • فجفل النسر وخاف ، وطار الى الجو، ففككت نفسى من الذبيحه » •

والمغامرة الرهيبة فى البحر وما وقع للسفينة عند اصطدامها بالجبل ، ترويها السفرة السادسة من سفرات السندباد البحرى هكذا :

« ان السندباد البحرى لما جهز حمولة ونزلهافى المركب من مدينة البصرة وسافر قال : ولم نزل مسافرين من مكان الى مكان ومن مدينه الى مدينة ، ونحن نبيع ونشترى ونتفرج على بلاد الناس وقد طاب لنا السعد والسفر واغتنمنا المعاش ، الى ان كنا سائرين يوما من الأيام ، واذا بريس المركب صرخ وصاح ، ورمى عمامته ولطم على وجهه ونتف لحيته ووقع فى بطن المركب من شدة الغم والقهر فاجتمع عليه جميع التجار والركاب •• ثم ان الريس قام وصعد على الصارى وأراد ان يحل القلوع ، فقوى الريح على المركب ، فردها على مؤخرها فانكسرت دفتها قرب جبل عال ••ومالت المركب على ذلك الجبل فانكسرت وتفرقت ألواحها فغرق جميع ما فيها ، ووقع التجار فى البحر • فمنهم من غرق ، ومنهم من تمسك بذلك الجبل وطلع عليه • وكنت أنا من جملة من طلع على ذلك الجبل ، واذا فيه جزيرة كبيرة عندها كثير من المراكب المكسرة وفيها أرزاق كثيرة على شاطىء البحر من الذى يطرحه البحر من المراكب التى كسرت وغرق ركابها •• فعند ذلك طلعت على تلك الجزيرة ومشيت فيها ، فرايت فى وسطها عين ماء عذب جار خارج من تحت اول ذلك الجبل وداخل فى آخره من الجانب الثانى •• وقد رأيت فى وسط تلك العين شيئا كثيرا من أصناف الجوهر والمعادن واليواقيت واللآلى الكبار الملوكية ، وهى مثل الحصى فى مجارى الماء فى تلك الغيطان ، وجميع أرض تلك العين تبرق من كثرة ما فيها من المعادن وغيرها • ورأينا كثيرا فى تلك الجزيرة من أغلى العود الصينى والعود القمارى ، وفى تلك الجزيرة عين نابعة من صنف العنبر الخام ، وهو يسيل مثل الشمع على جانب تلك العين من شدة حر الشمس ••• وذلك المكان الذى هو فيه هذا العنبر الخام لايقدر احد على دخوله ولايستطيع سلوكه ، فان الجبل محيط بتلك الجزيرة ، ولا يقدر احد على صعود ذلك الجبل • ولم نزل دائرين فى تلك الجزيرة .. وعندنا خوف شديد .. ونحن خائفون ان يفرغ الزاد منا فنموت كمدا من شدة الجوع والخوف •• حتى مات منا خلق كثير •• فمات جميع اصحابى ورفقائى واحدا بعد واحد • وكل من مات ندفنه • وبقيت فى تلك الجزيرة وحدى وبقى معى زاد قليل بعدان كان كثيرا ، فبكيت على نفسى •• وقلت فى نفسى : اذا ضعفت وعلمت ان الموت قد أتانى أرقد فى هذا القبر فأموت فيه •• ثم انى تفكرت فى نفسى وقلت : والله لابد ان هذا النهر له أول وآخر ، ولابد له من مكان يخرج منه الى العمار ، والرأى السديد عندى ان أعمل لى فلكا صغيرا على قدر ما أجلس فيه ، وأنزل وألقيه فى هذا النهر وأسير به : فان وجدت لى خلاصا أخلص وانجو باذن الله تعالى ، وان لم اجد لى مخلصا أموت داخل هذا النهر أحسن من هذا المكان • وصرت أتحسر على نفسى • ثم انى قمت وسعيت فجمعت أخشابا من تلك الجزيرة من خشب العود الصينى والقمارى ، وشددتها على جانب البحر بحبال من حبال المراكب التى كسرت ، وجئت بألواح مساوية من الواح المراكب ، ووضعتها فى ذلك الخشب ، وجعلت ذلك الفلك على عرض ذلك النهر أو أقل من عرضه • وشددته شدا طيبا مكينا • وقد أخذت معى من تلك المعادن والجواهر والأموال واللؤلؤ الكبير الذى مثل الحصى وغير ذلك من الذى فى تلك الجزيرة ، وشيئا من العنبر الخام الخالص الطيب ، ووضعته فى ذلك الفلك ، ووضعت فيه جميع ما جمعته من الجزيرة وأخذت معى جميع ماكان باقيا من الزاد • ثم انى ألقيت ذلك الفلك فى هذا النهر •• وسرت بذلك الفلك فى النهر وأنا متفكر فيما يصير اليه أمرى ••• ولم يزل سائرا بى •• حتى استيقظت فوجدت نفسى فى النور ، ففتحت عينى فرأيت مكاناواسعا، وذلك الفلك مربوط على جزيرة ، وحولى جماعه من الهنود والحبشة » .

وهذه الاحداث فى خطوطها العامة هى بعينها التى ترويها ملحمة الدوف ارنست ، مما يقطع بان هذه الملحمة اخذت كلها عن اسفار السندباد البحرى فى « الف ليلة وليلة » .

العقاد في ذكراه الثانية

بقلم عبد ... سميع المصرى

« وكنت جنين السجن تسعة أشهر
فهانذا فى ســاحة الخلد أولد
عداتى وصحبى لا اختـلاف عليهما
سـيعهدنى كل كما كان يعهد »



الأبيات من الشعر لقى العقاد الناس غـداة خروجه من السجن بعد تسـعة أشـهر حكم عليه بها بتهمة العيب فى الذات الملكية . وبهذه الأبيـات كان العقـاد اصدق مصور للعقاد فى عظمته وقوته واعتـداده بنفسه وشعوره بعبقـريته وصـلابته فى الحق وثباته على المبدأ الذى يؤمن به ويعيش له ويهب له جماع نفســه ، فكان بحق الرجل الذى « فتح للتطور طريقا فى راس ملـك وعدد من الزعمـاء واعتصر شجرة الفكر فى العالم ليقدمها للعـروبة وجعل من صاحب القلم سلطة فى الدولة بعد أن كان قد انحـدر الى « أدباتى » وسمير يفـاكه الخلان ويضحك المسئولين ويقنع دائما بأن يكون فى آخر الصف »

ولد عباس محمود العقـاد فى مدينة أسـوان بصعيد مصر يوم ٢٨ يونية سنة ١٨٨٩ . واسوان مدينة اشتهرت بصخور الجرانيت أقسى الصخور صلابة ، وتقع فى مكان ضيق من وادى النيـل فيه من الطبيعه قسوة وجفاف فكان للعقاد من ذلك صـلابة فى الطبع واصرار على الحق مهمـا كلفه وصبر وجلد وقوة احتمال مكنته من الانتصار فى معاركه من أجل العيش فى سبيل الحياة .

والى جانب ذلك فأسـوان مشتى عالمى يلتـقى فيه الناس من أنحـاء العـالم ومن مختـلف الحضارات ، وتجمع المتناقضات لا سيما ما لمسه فى طفـولته من مظاهر الثراء الفاحش بين الوافدين والفقر المـدقع بين المواطنين ، ثم تلك الآثار التى تتحـدث عن الماضى السحيق . وهـذه المظاهر الوافـدة التى تنبىء عن آخـر مابلغته حضـارة الانسان على الأرض . ويقول العقاد عنها : « كانت البلدة التى نشأت فيها بأقصى الصعيد يكاد الناشىء فى مثل سنى أن يأوى الى صـومعة من صوامع الفكر يقلب فيها وجوه النظر فى كل مايسمع أو يبصر من الشئون العامة بغير تضليل أو تهـويل .. وتهب الزوبعة القومية فلا تفاجئنا فى وسط غبارها فتعمى البصائر عما فيها ، ولكنها تقتـرب منها رويدا رويدا فلا تصل الينا حتى تنكشف على جلاء .. اما بناء الخزان فقـد جلب الى المدينة مئات من المهندسين والخبراء والمفتشين يقرأون الصحف الافرنجية طـوال العام ويدفعنـا حب الاستطلاع الى النظر فى هذه الصحف وفى صحف السائحين ، فلا يفوتنا ـ مع تتابع النظـر ـ ان نعرف أقسام الصحيفة وعناوينها وأماكن البرقيات والأخبار منها ، وأن نختطف عبارة هنا وتعليقـا هناك فلا يخفى علينا معناها بالمقابلة او بالتصحيح بعد التصحيح » (١)

---

(١) عدد ١١٩٣ من مجلة « آخر ساعة » فى ٤-٩-١٩٥٧

وكان ابوه امينا لمحفوظات أسوان فى عهدته مستندات مديريتى قنا واسوان ، وقد أعاد تنظيمها . وكان وزوجه – والدة العقاد – متدينين حريصين على النظام فى حياتهما محافظين على اداء الصلاة فى أوقاتها متشددين فى ذلك ، فورث العقاد عنهما التعفف وصلابة الخلق والترفع عن الرياء والصغائر وفوق كل ذلك النظام الذى حكم حياة العقاد اليومية وأعماله .

وكان طبيعيا بحكم نشأته ان يذهب العقاد الى المدرسة وأن يستمر بها حتى اتمام الدراسة الابتدائية وكان معظم العلوم وقتئذ يدرس باللغة الانجليزية والشهادة الابتدائية تؤهل حاملها لوظائف الحكومة ، فاستطاع ان يظفر بوظيفة بالقسم المالى فى مدينة [illegible] بمرتب أربعة جنيهات شهريا ، لكنه استقال [illegible] وظيفته فجأة بعد عام ، والتحق بمدرسة ال[illegible]رة وسافر [illegible]ايع ، ثم تركها الى وظيفة فى مصلحة [illegible] مكان ومن [illegible] تلقى دروسها فى مدرسة بضاحية الد[illegible]نتفرج على بلاد[illegible] (٢)

ولم يكن من طبع ال[illegible] الى الوظيفة وهو الرجل الحر الابى [illegible] ، واذا [illegible] القيد أو الخضوع لذلك نراه يت[illegible] على [illegible]ظائف المختلفة والصحافة الى أن ينتهى [illegible] من شد[illegible] التفرغ للأدب الذى وهبه حياته العري[illegible] ، فظل يثرى لغتنا العربية بدواوينه وكت[illegible] وأنفحات فكره الى آخر لحظات حياته فى صب[illegible] ١٢ مارس سنة ١٩٦٤ .

العوامل المؤثرة فى أدبه

منذ الشباب الباكر كان العقاد يصحب أباه فى زياراته لمجلس الأديب القاضى الشيخ أحمد الجداوى ، فيستمع العقاد الى أحاديث الجداوى عن جمال الدين الأفغانى ، وعبد الله النديم كاتب الثورة العرابية وخطيبها ، وطبيعى أن يتطرق الحديث الى أحداث الثورة وزعيمها .

كما سمع العقاد فى صباه عن بطل آخر قادم من الجنوب ، وظلت أسوان تعيش فترة طويلة فى استعداد وترقب وفرع من قدومه اليها مع دراويشه فاتحين .

ولعل والدته كانت تحدثه عن جدها الكردى الذى ذهب مع جنود محمد على الى السودان لتأديب ملك شندى ، فشب العقاد مولعا بالبطولة محبا لها فى كل صورها ، فكانت كتاباته الكثيرة عن عبقريات الاسلام وبطولات الشعوب من خلال زعمائها ، كصن يات صن من الصين ، وغاندى من الهند ، كما ارتبط فى حياته الباكرة بسعد زغلول بطل ثورة ١٩١٩ .

ولعل ولعه بالبطولة هو مايفسر لنا روح التحدى والنضال التى صبغت حياته كلها ، وظهرت فى معاركه الأدبية العديدة مع أدباء عصره ، كشوقى والرافعى ، وفى تحديه لشؤم ابن الرومى ، « فكتابه العظيم عن الشاعر العربى القديم (ابن الرومى) قام أساسا على التحدى ، فقد كان ابن الرومى شاعرا مغمورا فى كتب الأدب القديم لم يحفل به أحد ، فجاء العقاد ليجعل منه حقيقة أدبية ساطعة تقف الى جانب العمالقة الآخرين – المتنبى والمعرى وغيرهما – والعقاد هو أول ناقد عربى قديما وحديثا أعاد الى ابن الرومى مكانته ، ووضعه فى موضعه الذى يعرفه الآن سائر النقاد والأدباء وقد كان لابن الرومى سمعة خاصة هى انه شؤم على من يهتم به أو يقرؤه فتحدى العقاد هذا الوهم الشائع وكتب عنه كتابه الفريد فى النقد العربى » (٣)

وروح التحدى هذه هى التى جعلت من العقاد أول أديب متفرغ عرفته مصر بعد أن كان كبار الأدباء اما من الأغنياء أو كان الأدب ثانويا فى حياتهم .

نعود بعد هذا الاستطراد الى العقاد فى أسوان فنراه يندس بين السائحين ليزيد مرانه فى اللغة الانجليزية ، كما كان يطالع بعض ماتصل اليه يده من الجرائد الانجليزية وكتبها حتى تمكن من اجادتها الاجادة التامة . وقد اتخذ من هذا الاتقان فيما بعد وسيلته للاطلاع على الآداب الغربية . كما نذكر له موقفا بطوليا يوم حضرت لجنة « ملنر » الى مصر سنة ١٩١٩ ، والبلاد تغلى بالثورة وترجمت الحكومة من بلاغ اللجنة أن مهمتها هى « اعطاء مصر استقلالها تحت انظمة دستورية » ، اما العقاد فقد نشر الترجمة الصحيحة وهى « تحت انظمة حكم ذاتى » ، فكان لذلك دوى كبير فى البلاد ، وكشفت ترجمته عن تدليس الحاكمين فى الترجمة ، وعرضته هو للايذاء فى وقت كانت البلاد فيه تحت الحكم العرفى .

واخذ العقاد يلتهم الكتب التهاما ليثقف نفسه ، فقرأ « كارليل وماكولى وهازلت » من أئمة فن المقالة فى القرن التاسع عشر ، كما قرأ فى علوم النفس واللغة والاديان والفلسفة وعلم الانسان وعلم الأجناس وفن القصة والمسرح والعلوم الطبيعية وكل علم او فن آحس بحاجته للاطلاع عليه أو التحدث عنه .

(٢) ص ٢١ من كتاب (مع العقاد) للدكتور شوقى ضيف .

(٣) بحث بجريدة الجمهورية فى ١٩–٣–١٩٦٤ لرجاء النقاش

العقاد الصحفي

لما كان في القاهرة عام ١٩٠٧ بمدرسة التلغراف بدأت صلته بالصحافة فكان يكتب في جريدة « الدستور » التي انشأها محمد فريد وجدي ، وشارك صاحبها في تحريرها منذ انشائها .

« وفي سنة ١٩١٢ نشر في مجلة البيان تلخيصا بديعا لكتاب ماكس نوردو عن أكاذيب المدنية الحاضرة ، فلفت نظر محمد المويلحي وكان مديرا لقسم الادارة بديوان الأوقاف ، فعينه في الديوان الذي كان يغص بكثير من الادباء ، امثال عبد العزيز البشري ، والشعراء أمثال عبدالحليم المصري واحمد الكاشف ومحمود عماد » (٤)

ولاشك أن صحبة هؤلاء النفر قد أفادت العقاد في تكوينه الفني لكنه مع ذلك لم يكن راضيا عن الوظيفة ، وتركها الى الاشراف على صفحة الادب بصحيفة « المؤيد » التي كان يصدرها حافظ عوض .

في هذه الفترة التقى بالمازني في مجلة « البيان » ، وعن طريق المازني عرف صاحبه الشاعر عبد الرحمن شكري ، فكانت من ثلاثتهم مدرسة الديوان التي وجهت الشعر العربي الحديث وجهة جديدة ، وكانت حدثا ضخما في تاريخه .

فاذا كانت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤/ ١٩١٨) وحكمت البلاد حكما عرفيا يضيق بالصحافة وحريتها ، نرى العقاد يعود الى مهنة التدريس التي كان مارسها قليلا في اسوان من قبل ، ثم تنقطع به الأسباب حينا قبيل انتهاء الحرب ، فيأوى الى بيت أختاره بعيدا عن صخب العاصمة في حي الامام الشافعي على مشارف القبور حيث عكف على القراءة والدرس في أناة واطمئنان وتعمق زاد من رصانة اسلوبه ودقة أفكاره وترتيب آرائه .

فاذا ماانتهت الحرب ، وهبت الثورة سنة ١٩١٩ نرى العقاد وقد انغمس في الكفاح الوطني، وأنضم الى حزب الوفد الذي حمل راية الكفاح واصبح كاتبه الأول ، حتى اذا مامات سعد وافتقد العقاد البطل في زعامة الحزب ووقع الصدام ، ترك الحزب وعاد الى صومعة الأديب والشاعر .

في هذه الحياة الطويلة العريضة عاصر العقاد ثورة الدراويش في السودان ، وحربين عالميتين غيرتا خريطة العالم تغييرا شاملا ، وثورات لا أول لها ولا آخر اجتاحت دولا كثيرة من العالم ، كما شاهد عن كثب وشارك في ثورة ١٩١٩ ، وعرف انه كان محرر منشورات جماعة اليد السوداء ، كما عاصر ثورة مصر الكبرى في عام ١٩٥٢ التي غيرت ملامح المجتمع المصرى تغييرا كليا .

فترة من الزمن اكتنفتها الحروب والثورات والقلق وظهور مبادىء اجتماعية جديدة وكثير من الآراء والأفكار المتضاربة تهب على العالم في كل يوم في أعاصير تزعزع الثقة وتزلزل ماتعارف عليه الناس من قيم .

ويتنبأ العقاد في تقديمه لديوان شكرى الثاني بأن ذلك كله ارهاصات لنهضة قومية فيقول : « مما لا مشاحة فيه أن النهضات القومية التي تشحذ العزائم وتحدوها في نهج النماء والثراء لاتطلع على الأمم الا على أعقاب النهضات الأدبية التي يتيقظ فيها الشعور وتتحرك العواطف وتعتلج نوايا النفوس ومنازعها ، وفي هذه الفترة ينبغ أعاظم الشعراء وتظهر انفس مبتكرات الأدب فيكون الشعر كالناقوس المنبه للأمم والحادى الذى يأخذ بزمام ركبها » (٥) .

وما أصدق نبوءة العقاد هذه على تلك المرحلة التي مرت بمصر خلال النصف الأول من القرن الحالي ، فقد اخرجت لنا مجموعة نباهى بها الأمم

---

(٤) ص ٢٩ من كتاب « مع العقاد » لشوقي ضيف .

(٥) من بحث في العدد ٨٩ من (المجلة)

من العباقرة وكبار الشعراء والأدباء الذين كانوا بالنسبة للنهضة القومية الوقود الذى حركها ، والنور الذى سارت على هديه ، والترجمان الذى عبر عن آمالها وآلامها .

هذه بعض العوامل التى أحاطت بالعقاد فى حياته واثرت فى تكوينه الفنى ، الى جانب استعداده الشخصى الذى لاينكر ، فقد اشتهر بحافظة قوية مذهلة لاشك فى أنها ساعدته على استيعاب كل فروع العلوم التى طالع فيها ، فكانت دائما الحافظة الامينة المتاهبة لان تزوده بما يشاء فى اى وقت يريد حتى قال عنه الدكتور زكى نجيب محمود :

« لو صدق فى صنوف العلم مرة فهو صادق الف الف مرة اذا ماكان الموضوع المثار خاصا باللغة العربية وآدابها ، فما هى اللفظة الواحدة التى لا يردها الى أصولها ، ولا يشتق لك مشتقاتها ، ولا يضبط لك رسمها ، ولا يعطيك ظلال معانيها فى ساعته ؟ وما هو بيت الشعر الواحد الذى تطلب نسبته الصحيحة ولا ينسبه لك على أثر سؤالك ؟ اين هو الموقف الواحد الذى يعرض لنا ونريد أن نعرف فيه هل الأمر الفلانى يجوز فى اللغة أو لايجوز دون ان يكون للعقاد فيه الرأى الحاسم السريع » .

كما امتاز العقاد بالذكاء الفطرى النادر وحضور البديهة ودقة الملاحظة ، والشعور المرهف الى جانب صلابة فى الحق وترفع عن الصغائر .

العقاد الكاتب

بعد ان استكمل العقاد عدة الأديب وألم من كل علم بطرف اخرج انتاجه الغزير للناس فى الشعر والنقد والسياسة والقصة والسير والدين والفلسفة حتى غدا بين الناس موسوعة ضخمة وقيل انه « ملأ الدنيا وشغل الناس » .

لكن العقاد فى كل ماكتب تميز اسلوبه بين الأساليب واتخذ طابعا خاصا هو طابع العقاد الذى اخضع كل شيء للفكر ومنطق الفكر محاولا بهذه النزعة الفكرية الفهم والتفسير معتبرا الاحتكام الى غير الفكر رعونة حقيقة بالرثاء فيقول فى معرض دفاعه عن الاسلام وتعليقا على بعض مايرد اليه من رسائل :

« ذلك النوع من الرسائل الذى يتهجم أصحابه على الانكار والجزم بالنفى لغير حجة قاطعة ، وهو تهجم سيىء الدلالة من جهة العقل لا من جهة الدين وحسب ، لأن العقل الذى يسرع الى البت فى مسألة الكون كله بهذه الرعونة حقيق بالرثاء ، واذا بدا أن هذا الضعف تهمة للعقل فهو فى الوقت نفسه حجة تؤيد قوة الايمان لان الخطأ الواضح فى مهاجمة الايمان حجة ناهضة على حصانته المنيعة امام هجمات المتعجلين » (٦)

بل بالغ العقاد فى الركون الى الفكر ، وجعله يسود كل أعماله ، حتى لتخاله يمسك بمبضع الجراح ليحلل لنا دوافع العاطفة والوجدان ، فيجذب عقل القارىء معه فى رحلة التشريح ، بدلا من ان يدعه ينعم بالاستمتاع الذاتى بدفء التجربة الانسانية ... أستمع اليه يتحدث عن لقاء بعد فراق بين محبين :

« من النادر جدا أن يتواعد محبان على اللقاء بعد فراق طويل ثم لايسرعان الى موعد اللقاء بلهفة شديدة واشتياق عظيم ، ان لم يكن حبا أو حنينا او رغبة فى المتعة والسرور ، فعلى الأقل من قبيل الفضول والاستطلاع والرغبة الملحة عند كل منهما فى الوقوف على اخبار صاحبه واحواله أيام الغياب الطويل .. هل احبت غيره ؟ وهل أحب غيرها ؟ وهل سلت ؟ وهل سلا ؟ وبماذا يشعران فى الحب الجديد ؟ أو ماذا بقى عندهما من الحب القديم ؟ وماذا تقول له حين تخلو به ؟ وماذا يبدر من كلامه حين يخلو بها ؟ واشباه ذلك من الاسئلة التى يلقيها كلاهما على نفسه ، ويحسب انه فى أشد الحاجة الى الوقوف على جوابها لأنها كان هذا الفضول من اقوى مظاهر الحب ، ومن أوثق روابط الاتصال بين كثير من الناس محبين كانوا او غير محبين » (٧)

بهذا الأسلوب الناضج الواعى استطاع العقاد أن يقوم بدور أصيل فى نهضتنا الفكرية .. « دور يقوم على نقل الفكر الغربى الى أوعية لغتنا مع فحصه وطرح مالا يلائمنا منه ، بل ايضا مع تصحيح الخطأ فى بعض شعبه وبيان مافيها من عوج وانحراف » (٨)

« كما كان له نصيب كبير فى تيسير اللغة ونصيب اكبر فى مرونتها لأنه كان من اكثر معاصريه انغماسا فى الفكر الاوربى » (٩) ، حتى اصبحت لغته ولغة امثاله من معاصريه ــ كالمازنى وطه حسين ــ لغة عامة فى أقطار العروبة تسهم بحظ عظيم فى الوحدة اللغوية لنثرنا العربى .

ومعظم انتاج العقاد الذى نيف على الثمانين كتابا كتبه نثرا ، ولو ان بعض نثره تخالطه الرقة المتناهية حتى يكاد يحاكى الشعر الوجدانى .

(٦) العدد العاشر من مجلة (منبر الاسلام » مارس ١٩٦٢

(٧) ص ٣٧ من قصة « سارة » ـ طبعة دار الهلال .

(٨) ص ٥٧ من (مع العقاد) لشوقى ضيف .

(٩) المصدر السابق : ص ٦٦ .

وتنوعت دراساته الأدبية فهو يقدم لنا أروعها فى كتابه « ابن الرومى .. حياته من شعره » ، ثم يقدم لنا دراسة عن « عمر بن ابى ربيعة شاعر الغزل » ودراسة اخرى عن « جميل بثينة شاعر الحب العذرى »ومعاصر ابن ابى ربيعه ، وثالثة عن « ابى نواس الشاعر الماجن » .

كما كتب عن فلاسفة وشعراء من الغرب ، وقدم للقارىء العربى زادا عميقا من دراساته المنوعة فى كتبه : « الفصول » و « مطالعات » و « مراجعات » و « ساعات بين الكتب » .

وكان العقاد يصدر فى كل كتاباته عن ايمان عميق راسخ لا يتزعزع بعقيدته وفكره وواجبه . وهذا الشعور بالواجب هو الذى جعله يتقدم الصفوف فى المعركة الوطنية لثورة سنة ١٩١٩ ،بل ومنذ باكورة حياته نراه يكرس قلمه للمعركة السياسية وحرب الاستعمار حتى اذا انضم الى حزب الوفد ، بعد هذا المران الطويل فى مصارعة الساسة ومحترفى السياسة ، نراه قد اصبح كاتب الحزب الأول ذا القلم المسلول الذى يقطر سخرية لاذعة ، تنزل كالسياط فتلهب الاستعمار وظهور اعوانه ، ونرى المقالة السياسية قد تحولت بفضل العقاد الى لون من الوان أدبنا العربى الحديث له شأنه .

وقد حاول العقاد معالجة القصة فاخرج لنا روايته الوحيدة « سارة » ، معتمدا فيها على التحليل النفسى ، وقد اختلف الآراء حول هذه القصة وقيمتها الفنية فيقول الدكتور شوقى ضيف :

« القصة لا تحتوى احداثا نامية متطورة فى مواقف متعددة ، وايضا فانها لا تحتوى شخوصا تتنقل فى اطوار متعاقبة الى غاياتها ، ونفس الشخصين الأساسيين فيها وهما «سارة» وعاشقها « همام » يتجمدان فى موقف واحد هو موقف الشكوك والغيرة ، وما صحبه من مصارعة هذين العدوين الفاتكين للحب ، حتى ضاق به همام متجشما أهوالا ثقالا بل حتى اصبح نكرا لا يطاق مما جعله يقطع الصلة بينه وبين صاحبته الى غير مآب ، وليس هذا كل ما نلاحظ على القصة فانها ايضا لاتتصل بالبيئة المكانية والزمانية التى وقعت فيها اتصالا واضحا » (١٠)

اما نجيب محفوظ فيقول :

« سارة » فى وقت كتابتها كانت تعتبر مكتوبة فى أحدث اطار عرفته القصة الأوربية وهو اطار القصة التحليلية .. ومن هنا تعتبر « سارة » من أقوى الشخصيات التى خلقها الادب الروائى فى مصر ولا اعتقد ان شخصية اخرى – فى أدبنا – حللت بهذا الجمال والعمق .

لقد كانت كاغلب القصص الحديث الذى يعتمد على التحليل اضعاف ما يعتمد على السرد ومع انها كتبت باسلوب يشبه الأسلوب العلمى الا ان فيها شاعرية لم توجد حتى فى دواوين الشعر ، وانا أستطيع أن أقول باطمئنان أنها من الروايات التى تتلمذت عليها » (١١) .

وايا ما كان الرأى ، فالحقيقة التى لاتنكر هى ان « سارة » دراسة نفسية ممتازة غاصت الى اعماق النفس البشرية ، لتحلل لنا تحليلا علميا الصراع الجامح بين الحب والشك والغيرة .. اما انها قد حوت من الشاعرية ما يفوق ما يوجد فى دواوين الشعر ، فهذا قول قد يصدق اذا آمنا بما أسماه العقاد « شعر الفكرة » ، واقتنعنا بان هذا التشريح العلمى لنفسيات اشخاص الرواية هو من الشعر .

ولقد كان العقاد وهو يكتب « سارة » صادقا مع نفسه لم يشذ على ما حمل نفسه عليه طوال حياته ، من اخضاع كل شىء للعقل .. حتى عندما يحدثنا عن أرق عواطفه .. عن لهفة قلبه على أعوام العمر التى تمضى والموت الذى يقترب بشبحه المخيف ليبدد الآمال والأحلام .. تسمعه يقول :

« عيد ميلادى تقدم .. وتأخر .. وتكلم
لا تقل لى قبل عام .. كيف كنا ؟ انا أعلم !
تظلم الموت اذا قلت ظلوم ليس يرحم
نحن لا بالموت أعطينا .. ولا بالموت نحرم !
صفقة الاعمار فيها .. قلة الخسران مغنم
ان يكن ذلك شيئا لست بعد الموت أعدم
أو يكن ليس بشىء .. أترى (لاشىء) يندم؟
اية الحالين قل لى . بعد طول العمر اسلم؟»

ام تراها كبرياء العقاد هى التى تداور ولا تريد ان تستسلم وتأمل فى طول العمر .. ؟

العقاد الشاعر

قال العقاد فى مقدمة الجزء الأول من ديوان المازنى :

« حسب الادب العصرى الحديث من روح الاستقلال فى شعرائه انهم رفعوه من مزاغة الامتهان التى عفرت جبينه زمنا ، فلن تجد اليوم شاعرا حديثا يهنىء بالمولود وما نفض يديه من تراب الميت ، ولن تراه يطرى من هو أول ذاميه فى خلوته،

(١٠) ص ٩٢ من كتاب « مع العقاد »

(١١) من حديث له بمجلة الرسالة عدد ١٠٥٤ فى ٢٦-٣-١٩٦٤

ويقذع في هجو من يكبره في سريرته » ، ولا واقفا على المرافيء يودع الذاهب ويستقبل الآيب ... وما بالقليل من هذه الروح الشماء في الادب انها استطاعت ان تجهز على آداب المواربة والتزلف بيننا او تردها الى وراء الأستار بعد اذ كانت تنشد في الأشعار وينادى بها في ضحوة النهار . »

والعقاد هنا يتحدث بلسان « مدرسة الديوان » أى عن نفسه وصاحبيه ابراهيم المازنى وعبد الرحمن شكرى ، وقد صدق ، فليس بالقليل ان ترد للأديب اعتباره وللشاعر احترامه .

لكن هذه المدرسة كان اثرها ابعد ، وخيرها على الشعر العربى اعم ، واكبر من مجرد رفع مكانة قائليه .. فمن آثارها مدرسة التجديد بالمهجر ، ومدرسة أبولو بمصر ، او بعبارة أخرى ثورة فنية كبرى وثورة فكرية جارفة .

ولكى نوضح هذا الأثر الذى أحدثته مدرسة الديوان ، يجب ان نعلم مقاييسها الفنية . فالشاعر في نظر هذه المدرسة لابد أن يكون من اصحاب الطبيعة الفنية السليمة و « تمام هذه الطبيعة — كما يقول العقاد — أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئا واحدا لا ينفصل فيه الانسان الحى من الانسان الناظم ، وان يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع حياته فديوانه هو ترجمة باطنة لنفسه ، يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان ، ولا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الانسان » .

وهو رأى يوضح ، الى حد كبير ، معنى الشعر كما يفهمه أصحاب المدرسة من أنه التعبير عن خواطر النفس وأحاسيس الانسان .. او كما يقول العقاد :

« ليس الشعر لغوا تهذى به القرائح ، فتتلقاه العقول فى ساع كلالها وفتورها .. انما الشعر حقيقة الحقائق ولب اللباب ، والجوهر الصميم من كل ماله ظاهرة فى متناول الحواس والعقول وهو ترجمان النفس والناقل الأمين .. »

ويمضى قائلا : « ويرون — القراء — فى هذه الصفحات نظرة المتدبر ، وسجدة العابد ، ولمحة العاشق ، وزفرة المتوجع ، وصيحة الغاضب ، ودمعة الحزين ، وابتسامة الساخر ، وبشاشة الرضا وعبوسة السخط ، وفتور اليأس ، وحرارة الرجاء ، ويرون فيها الى جنب ذلك من روح الرجولة ومايكظم تلك الاهواء ويكفكف من غلوائها ، فلا تنطق الا بما ينبغى من التجمل والثبات .. ان شعر شكرى لاينحدر انحدار السيل فى شدة صخب وانصباب ولكنه ينبسط انبساط البحر فى عمق وسعة وسكون » (١٢)

والعقاد يرى فى الشعر طبيعة الانسان موصولة بالكون وحقائقه الأبدية التى تتناهى ، فيقول فى مقدمة الجزء الأول من ديوانه :

« الشعر يعمق الحياة فيجعل الساعة من العمر ساعات ، عش ساعة مفتوح النفس لمؤثرات الكون التى يعرض عنها سواك ممتزجة طويتك بطويته الكبيرة تكن قد عشت مافى وسع الأنسان أن يعيش وملأت حقيبتك من أجود صنف من الوقت »

ولقد حاول العقاد دائما ان يعيش مايعتقد ويترجم عن آرائه هذه شعرا ماوسعته اداته ، وكان الشعر آثر فنون العقاد واحبها الى نفسه ولقب الشاعر أغلى الألقاب لديه واكرمها .

لذلك كان يعتز بشعره أشد الاعتزاز ، حتى ليعده روحا من روح الله وترجمان الحياة ، والشاعر خالق فى قوله :

الشعر من نفس الرحمن مقتبس
والشاعر الفذ بين الناس رحمن

والشعر السنة تفضى الحياة بها
الى الحياة بما يطويه كتمان

لولا القريض لكانت وهى فاتنة
خرساء ليس لها بالقول تبيان

مادام فى الكون ركن للحياة يرى
ففى صحائفه للشعر ديوان

وقد أجاد العقاد الوصف ليس لظاهر الموصوف فحسب بل اعماقه وابعاده ايضا ، وما وراء ذلك الظاهر من معان لاتراها الا عين الشاعر وبصيرته المتعمقة . واستمع اليه يصف ليلة مقمرة من ليالى الاسكندرية :

شف لطفا عما وراء السماء
نور بدر مفضض اللألاء
رق سجف السماء حتى كأن العـ
ـين تتلو هناك سر الفضاء
وسرى الطرف الفضاء فما يثـ
ـنيه ثان عن خوض ذات الفضاء
وربا النور كالعباب فما فى الكـ
ـكون غير الظلال من ظلماء
فى سكون كأنه نفس الحا
لم او خفق طائر فى الهواء

(١٢) من مقدمة الجزء الاول لديوان شكرى .

ولقد كان حظ العقاد من حس الطبيعة وافرا وشعوره بها عميقا الى حد الامتزاج والعشق ، فهو يضفى عليها من روحه مايجعلها تهتز وتختلج وتمور بالحياة. ولاشك فى أن العقاد قد تأثر فى ذلك بروح العصر الرومانسية التى شاعت بين كتابه مؤلفين ومترجمين والذين كانوا يجدون فى الطبيعة مهربا واما يلتمسون عندها الراحة والحنان ..

وتأثر العقاد بالبيئة حوله ، وأثر فيها وترجم صادقا أحداث عصره فهو يصور لنا تلك البيئة الراسمالية حينما كان أبناء الشعب يتضورون جوعا ليثرى صاحب الأرض والقصر والمصنع ويحبسون اموالهم عن العمل لمصلحة البلاد :

لاتحسبوا أمة يعلو أعاظمها
اذا الفقير طلاب القوت اعياه

أيرزح القوت فى أرض بطالبه
ويبلغ المجد فيها من توخاه ؟

دفنتم المال آكاما فهل نبتت
فى باطن الأرض أو زادت خباياه ؟

ان العزيز ليأبى الذل يلمحه
كالاثم يأبى العفيف الذليل رؤياه

هذا المجتمع لاتكتمل صورته الا بأهل النفاق الذين يتسلقون قمم المجد على حطام الفضيلة بينما الانسان الصادق المخلص يتوارى لأنه لايستطيع مجاراة هذا المجتمع :

فشت الجهالة واستفاض المنكر
فالحق يهمس والضلالة تجهر
والصدق يسرى فى الظلام ملثما
ويسير فى الصبح الرياء فيسفر
أنا لفى زمن كأن كباره
بسوى الكبائر شأنها لايكبر
من كل ذى وجه لو أن صفاته
تندى لكان من الفضيحة يقطر

لكن العقاد لايستسلم لليأس ابدا بل هو دائما يستنهض همم الشباب ليثور ويحقق للبلاد آمالها بلا يأس او قنوط فى مثل قوله :

شبان مصر ومادعوت سوى الألى
يحيا بهم أمل البلاد ويورق
ايعيش فى لهو الرفاهة من له
من كل صعلوك اله مطلق !؟
لكم الغد المنشود فاعتصموا به
فاذا استقر لكم أساس فارتقوا

وهو يمعن فى دعوته للثورة على الظلم بفضحه للناس حتى يستثير حميتهم ويدفعهم دفعا الى التمرد عليه :

لايكن من بنى الكنانة باغ
يملأ الناس دوره وهو خال
ويكيل النضار وهو دماء
جمعت من مصارع الآجال
كيف ترعى عناية الله أرضا
باء فيها المجد بالاقلال
ينسج الخز والحرير ويمشى
حافيا فى الرقاع والأسمال
ويشيد القصور وهو شريد
فى زوايا الكهوف والأطلال
ويدر الغنى ومايا فى يديه
شبعة الوالدين والأطفال
يهب المترفين عمر فراغ
وهو باكى الأيام باكى الليالى
ذاك ظلم نعيذ بالله مصرا
من أذاه فى مقبل الأيام

فاذا ماتحققت الآمال بثورة ٢٣ يولية استقبل الثوار بقصيدة تصور فرحته بعيد انتصار فيه الحرية هو عيد النيل وربيع الحياة فى مصر وانقضاء الظلم وسيادة الشعب :

ياصحبة التوفيق وفـ
ـقتم الى النهج السديد
حييتم النيل المبا
رك واحتفيتم بالصعيد
عيد له فى ذمة التا
ريخ توفيق حميد
عيد الأوائل والأوا
خر والخمائل والورود
فى كل عام تحتفو
ن بمولد اليوم الجديد
لا راغم فيه يسا
د وكل من فيه يسود

أما شعر الوجدان عند العقاد ، واعنى به العاطفة الخالصة النابعة من الشعور الصادق والاحساس الذاتى العنيف فهو غير كثير عند العقاد ، وان كان يبلغ الذروة عندما يترجم عن وفائه الذى كان مضرب الأمثال .. استمع اليه يرثى صديقه ورفيق عمره المازنى :

وقالوا : المازنى قضى ، فضلت
مقاصد قولهم أو ضل رشدى
كأن حديث مازعموا خيال
بعيد فى الحقيقة اى بعد
اذا عين غفت فاعجب لأخرى
من العينين عالقة بسهد
صحبنا العمر عاما بعد عام
على الحالين من ضنك ورغد

وبين تعهـــد منــه ومنى
وبين تبســط منا وجــــد
وغيرت الحـــوادث كل عهد
سوى ماييننا من عهــد ود
سلاما ، أيتها الدنيـــا سلاما
لأنت أحب لى لو مات بعدى

تحس ان عمق الشعور بالرزء جعل العقاد هنـا يتخلى عن تحكم العقـــل ويستسلم للأسى فيجيد التفجع والحزن ان جاز التعبير .

أما اذا تحدث فى الغزل فهو يميل الى التجـرد عن المادة ويغرق فى وصف الروح والتماثل، وكأنى به يترفع بشعره عن الحديث المباشر عن الجســد والغريزة .. فهو يقول :

أوتيت من حسن الشمائل نعمة
والحسن فى الدنيـا من الآفات
والحسن يعشــقه الكريم وربما
اضرى لئيم النفس بالنــزعات

انه بذلك يجرد شعره من حرارة الحياة ودفء العــاطفة التى تنبع من فطـرة الانسان وغـريزته الأبدية توجهه الى حفظ نوعه ، ومتى خـلا الحب من آثار الجسد ؟

ان مثل هذه القصيدة التى يتحدث فيها العقاد عن لحظة نعيم الحب فيقول :

لحظــة تمنـح قلبى كل هاتيـــك الهبات
لحظة ترفع عمــرى حقبــا متصـــلات
لحظة ؟ لا بل خـــلود لاح بين اللحظـــات
كالسـماوات تراهـــا من شباك الحلقـــات
رب آباد تجـــلت من كوى مختـــلفات
وقطيـــرات زمـــان ملأت كأس حيــــاة

أقرب الى التأمل الفلســفى منها الى التجــربة الانســانية التى تزخر بالعـــاطفة وتترجم عن الشعور ..

ولعل السر فى ذلك يرجع الى ضآلة دور المرأة فى حياة العقاد ، لأننا نراه لم يســجل من هذا الجانب من حياته الا صورة تلك الفـانية اللعوب فى قصة « سارة » ولعل مرجعه كذلك الى كبرياء العقاد العنيفـة التى تأبى الاعتراف بالضعف حتى فى أتون الحب ..

اســـتمع اليه يرفض عودتهـــا فى ترفع وعناد :

تريدين أن أرضى بك اليوم للهوى
وارتاد فيـك اللهو بعـد التعبد
والقاك جسما مســتباحا وطالما
لقيتك جم الخـــوف جم التردد

اذا لم يكن بد من الكأس والطــلا
ففى غير بيت كان بالامس مسجدى

وقد اختلفت الآراء ، آراء النقاد ، حول شـعر العقاد اختلافا كبيرا ووقف كثير منهم على طرفى نقيض فالاستاذ رجاء النقاش يقول :

« لقد كانت ذاتية العقاد تمتزج بنوع برىء من حب النفس .. لقد كان العقاد يعشق نفسـه - فى براءة أشبه ببراءة الأطفال - ولو غلبت على العقـاد النظرة الموضوعية لما نشر جانبا كبيرا من شعره ، فقليل من شعره يستحق الحيـــاة والبقاء واغلب شعره ضعيف محدود القيمة .. ولكن مادام هذا الشعر صادرا عن عبقرية العقاد فلابد أنه شـعر جميل .. ولايهم المقياس الموضـــوعى بعد ذلك عند الآخرين » (١٣)

وهذا تعميم ينقصه الدليل والبيان كمـا تعوزه الموضوعية التى طالب بها الناقد العقاد ، ومع ذلك فقد حذا حذوه الشاعر نزار قبانى عندما قال فى حديث له :

« العقاد العظيم وجه قل أن تعطى مثله العصور .. الفنون كلها .. والمعرفة كلها طرقت بابه .. ولكن الشعر .. ظل وراء الباب .. أعنى ان العقاد كان حقلا من سنابل القمح .. ولم يكن ابدا حقلا من التيوليب او حقلا من عنـاقيد العنب .. أدب العقاد كان من النوع الذى يمنحنا غذاء ذهنيا كاملا .. ولم يكن من النوع الذى يمنحنا نشوة جمالية دافئة .. وهذا لاينقص من قيمة العقـــاد .. فلســـنبلة القمح مكانها على الرابية .. وللزنبقة مكانها .. ومن الظلم أن نطلب من الســنبلة أن تعطينا عطرا .. كما أن من الظلـــم أن نطلب من الوردة أن تعطينا قمحا .. » (١٤)

وهكذا يجرد « نزار » العقاد من شاعريته لأن شعره « لم يمنحه نشوة جمالية دافئة » ، واغلب ظنى ان نزارا لايرى الجمال فى غير المرأة وفى غير حديث الحب والجنس . أما غير ذلك من خبرات الحياة فلا قيمة له عنده .

لـكن الدكتور طه حسين يقـول فى عام ١٩٣٤ « انى لا أومن فى هذا العصر الحديث بشـــاعر عربى كما أومن بالعقاد .. » .. « ان له قـوة لم يعرفها غيره من شعرائنا .. قوة خاصـــه خارقة لايعرفها شعراء العرب لانهم اقل الناس قراءة فى هذا العصر .. خلق العقاد لنفسه قوة شـــاعرة لاتجد لها نظيرا الا فى أوربا حيث يلتمس الشعراء

---

(١٣) من بحث بعدد ١٩-٣-٦٤ من جريدة الجمهورية .
(١٤) جريدة الاخبار فى ٢٩-٦-١٩٦٤

الفن لا فى الأدب وحده بل فى العـالم وفى كل شىء آخر » .

ويكبر طه حسين شعر العقـاد « لأنى حين اسمع شعر العقاد انما اسمع الحيـاة العصرية الحديثة .

« ثم لأنى اذا قرأت شعره مرة ومرة لم أستطع أن اقول لنفسى .. قد قرأت هذا الكلام من قبل أو ابن قرأت هذا ؟ أفى شعر البحترى ام عند ابى تمام ام سبق ابو نواس الى مثل هذا الكلام ؟ كلا.. انما تقرؤون العقاد فتقرؤنه وحده ، لأن العقـاد ليس مقلدا ولا يسـتطيع ان يقلد ، ولو حاول التقليد لفسدت شخصيته وشخصية العقاد فوق الفساد ، خذوا ماشئتم من دواوين الشـعراء المعاصرين الذين اكبـر منهم كثيرين وأحب منهم كثيرين .. أنا واثق أنكم لن تمضوا فى قصيدة حتى تذكروا شاعرا من المتقدمين أو ان تذكروا شاعرا من الغربيين المحدثين ، ولكن انظروا فى العقاد خذوا بيتا من العقاد او قصيدة او مقطوعة فلن تروا الا العقاد » (١٥) .

العقاد المفكر

يقول الدكتور زكى نجيب محمود :

« أما العقاد الذى كان بدوره قد استقر الى آخر يوم فى حياته على رأى آخر هو رأى الفلاسفة العقلانيين الذين يقبلون المفاهيم الذهنية حتى ولو لم يقابلها فى عالم التجربة الحسية مسمى قريب الى عين الانسان ويده » (١٦) .

وقال آخرون أن العقـاد قد تأثر فى فلسفته بآراء كنط Kant فى التفـرقة بين « عالم الظاهرات وعالم الأشياء فى ذاتها » .

لكن الواقع أن العقـاد لم يكن له مذهب معين فى الفلسفة بل هو قد آمن بالعقل وبأن هذا العقل أكرم على صاحبه من أن يخضعه لمذهب فلسـفى واحد او رأى ارتآه عقـل آخر ، كما ايقن بعـد دراساته الطويلة فى المذاهب الفلسفية بأن العقل وحده لايستطيع ان ينفذ الى معرفة الحقـائق الكونية لأن هذا العقل لن يطلعنا على غير اوصـاف تلك الحقائق واعراضها أما كنههـا فانه يتـوارى عنه .

انما الوجدان هو الذى يحس هذه الحقـائق ويتغلغل فى الوعى بها ، بل ويتصل بالذات الالهية مستشرفا صفاتها العلية .

(١٥) من بحث للدكتورة نعمـات فؤاد بالمجلة عدد يونيـة ١٩٦٤ .

(١٦) من مقال بمجلة المجلة عدد مايو ١٩٦٤

يقول العقاد « اذا لم تكن النفس من التمكن من ينبوع الوجود بحيث يسرى اليها الايمـان به من داخـلها كما يسرى عصير الحياة الى الشـجرة اليانعة من مغرسـها ، فسريان الايمـان اليها من الخارج مستحيل .. وكل شعور بعظمة الحيـاة فانما هو شعور بعظمة الله الحقيقية وهو الايمـان الحق المقصود » (١٧) .

وهكذا انتهى العقاد من رحلته الطـويلة فى عالم الفلسـفة الى الايمان العميق والى أن « الايمان ظاهرة طبيعية فى هذه الحياة لأن الانسـان غير المؤمن انسان غير طبيعى فيما نحسبه من حيرته واضطرابه ويأسه وانعزاله عن الكون الذى يعيش فيه وان الحس والعقل والوعى والبديهة جميعـا تستقيم على الايمان بالذات الالهية وان هذا الايمان الرشيد هو خير تفسير لسر الخليقة يعقله المؤمن ويدين به الفكر ويتطلبه الطبع السليم » . وبعبارة اخرى « ان العقيدة الدينية هى أقرب الفلسفات الى المعقول » .

وأعتقـد انه نتيجة لهذه الفلسـفة ، أو لما استخلصه العقاد من دراساته فى الفلسفة أن اتجه هذا الاتجاه الدينى فى كتاباته الأخيرة لاسيما فى كتابيه « ابليس » و « الله » ثم العبقريات التى أثرى بها مكتبتنا العربية .

ويجرنا ذكر العبقريات الى الحـديث عن علم النفس ـ الذى كان يعتبر الى عهد قريب فرعا من فروع الفلسـفة ـ والذى لاشك فيه ان العقاد قد اولى هذا العلم اهتماما خاصا منذ مطلع حيـاته الأدبية حتى اصبح منهجه فيما يكتب من دراسات عن الشعراء أو تاريخ لأعلام الامم هو المنهج القائم على الفلسفة النفسية وابراز خصـائص النفس . بل لقد اتبـع نفس المنهج فى كتـاباته الأدبية الأخرى ، فنراه يبنى قصة « سارة » على تحليل نفسية اشخاصها بل ويعرض فى سياقها لتحليـل المشاعر الانسانية بصفة عامة .

اما تلك الدراسات التى عرفت باسم العبقريات ـ والأصح أن تسمى عبقريات العقاد ـ فقد اعتمد العقاد فى كتابتها على تحليل نفسية كل عبقـرى تحليلا شاملا عميقا بعد أن يتوصل الى مفتـاح شخصيته .

ولنضرب لذلك مثلا من كتابه « أبو الشـهداء الحسين بن على » .. فرغم أن الكتاب لم يعنون « بعبقرية الحسين » الا أن العقاد سـار فيه على نفس النهج ، وقد اشار فى المقـدمة الى مفتاح شخصية الحسين .. شخصية المثالى الذى يواجه دنس الأغراض .

(١٧) خلاصه اليومية .

ويمضى العقاد ليحلل لنا مثلا أعلى من امثلة أصحاب العقائد والمثل العليا والمثل الخالص لوجه الحق والكمال والاستشهاد فى سبيل العقيدة والمثل ، ويحلل شخصية الحسين التى خلقت للأريحية والنخوة .. تلك الشخصية التى أصبحت رمزا يحاول محاكاته الناس .

ومن هذا نرى أن علم النفس كان مجال التطبيق العملى الواسع الذى جال فيه العقاد بفلسفته وصال .

الانسان الحر

من أهم السمات المميزة لشخصية العقاد تقديسه للحرية ، وايمانه بهذه القدسية ، حتى أنه استهان فى سبيل حريته بالجوع والعطش وكل صنوف الاضطهاد حتى السجن . ولم يجبن — كما فعل غيره — فى جلسة مجلس النواب يوم ١٧ يونية سنة ١٩٣٠ واسماعيل صدقى على رأس الوزارة والملك فؤاد يتدخل فى سياسة الدولة تدخلا ديكتاتوريا غير مشروع .. فقال قولته المشهورة : « يجب على هذا البلد أن يكون على استعداد لسحق اكبر رأس تعتدى على الدستور وحرية الأمة » .

ولم يكن هذا الايمان العميق بالحرية عن فورة حماس وثورة عاطفة بل عن دراسة واعية وعقيدة راسخة وأحد مقومات فلسفة العقاد التى انتهى فيها الى القول بتلازم الجمال والحرية فهو يقرر :

« ان الحرية فى رأيى هى العنصر الذى لا يخلو منه جمال فى عالم الحياة أو فى عالم الفنون ، واننا مهما نبحث عن مزيه لنفاضل بها مراتب الجمال فى الحياة لانجد هناك الا مزية (حرية الاختيار) التى يفضل بها الانسان الكامل من دونه من المرجوحين فى صفات النفوس وسمات الأجسام . على أن المادة الصماء نفسها تتفاضل فى الجمال بحسب ما يبدو لها من حرية الحركة ومشابهة (الارادة) فتروقنا النيران والرياح والأمواه ، وتطلق فى نفوسنا خوالج الحياة ونعاطيها شيئا من العطف مالا نعاطيه لغير الأحياء ، وليس لها فضل ظاهر على عامة الجماد الا بما تخيله للناظر من حرية الارادة ومحاكاة الحياة » (١٨) .

بهذا الايمان عكف العقاد على البحث من اجل المعرفة لذاتها يطلبها لنفسه وينشرها على الناس ، ونزه قلمه عن الخوض فى سفساف الأمور ، أو التماس الشهرة من أى سبيل فهو يقول :

« ما أغنانا عن انفاق المال والصبر على المطالعة والمراجعة ان كان غاية مانبغيه الكسب والرواج ؟ لقد كان أيسر جدا أن نضع القلم على الورق بغير مطالعة ولا مراجعة فنخط به قصة من قصص الشهوات التى تروج وتحسب عند الأغرار من فتوح الابداع والتجديد ، فان لم تكن تأليفا فلتكن ترجمة ، ولتكن من قبيل الصور العارية التى تملأ المكتبات مخطوطة ومرسومة ، ولا تعب فى ترجمتها ولا كلفة ولا صعوبة فى البحث عنها .. كان ذلك أجدى علينا لو اردنا الربح والراحة ، وكان ذلك غنما عند هذا (الواغش) البشرى الذى لايتورع عن خسة الافتراء بغير بينة ولا حياء » (١٩)

وبهذا الايمان العميق بالحرية كتبت معظم عبقريات العقاد لأعلام العروبة ، ليقدم لشباب العرب فى كل مكان القدوة الحسنة والمثل الأعلى الذى يستثير هممهم الى النهوض والسعى فى طريق الحرية والتحرر .

لقد كان يؤمن بحرية الانسان فى كل مكان ، وكان من الفطرة السليمة بحيث يبدأ بنفسه ، ثم بأخوانه فى الوطن العربى الكبير ، حتى أصبح العقاد علما من أعلام الدعوة الى القوميه العربية بما احيا من تراثها الخالد وبما كتب لها من طريف آرائه وكتاباته وبما دعا الى الحرية فى كل جزء من اجزاء الأمة العربية .

العقاد الناقد

قرأت للعقاد مقالا فى احدى المجلات يعرض فيه كتابا فى النقد ، فراعنى موقف العقاد العظيم من مؤلف الكتاب — وهو من أساتذة الأدب — اذ أخذ يضع أمامه قواعد النقد كما يراها العقاد فى رفق وأناة ، وكأنه الأستاذ أمام تلميذ ، يرشده ، ويوجهه ، ويثنى عليه اذا أصاب ، ويرده اذا أخطأ بالحجة والمنطق السليم ، حتى يبلغ به اقصى ما يرجوه استاذ لتلميذه من نجاح .

وقد اوجز العقاد هذه القواعد فى قوله :

« ان مدارس النقد جميعا توشك ان تنحصر فى ثلاث :

مدرسة التحليل النفسى ، ومدرسة الدراسة الاجتماعية ، ومدرسة الأذواق الفنية .

ومدرسة التحليل النفسى هى أقرب المدارس الى الرأى الذى ندين به فى نقد الأدب ونقد التراجم ونقد الدعوات الفكرية جمعاء ، لأن العلم بنفس الأديب أو البطل التاريخى يستلزم العلم بمقومات هذه النفس من أحوال عصره واطوار الثقافة والفن

(١٨) من بحث للدكتور عثمان أمين بالعدد ٧٦ من مجلة « العربى » مارس ١٩٦٥ .

(١٩) المرجع السابق .

فيه ، وليس من عرفنا بنفس الأديب فى حاجة الى تعريفنا بفرض وراء هذا الفرض المطلوب ، ولا هو فى حاجة الى تعريفنا بالبواعث الفنية التى تميل به من أسلوب الى أسلوب .

وللنقد كما تقدم مدرسة اخرى محترمة كثيرة الأنصار فى العصر الحديث على الخصوص ، بعد استفاضة البحوث حول الدعوات الاجتماعية وعلاقة الأديب بمطالب عصره . وموضع الملاحظة على هذه المدرسة أن الذى يعرفنا بأحوال المجتمع وحسب لايستطيع ان يعرفنا بأسباب الفوارق الكثيرة التى تشاهد بين عشرات الأدباء من أبناء العصر الواحد ، ولا غنى له عن الرجوع الى النفسيات مع التعويل على الاجتماعيات فى مسائل الأدب والتاريخ .

اما المدرسة الفنية فهى مدرسة البلاغة والذوق ومدرسة المعانى الرائقة والتعبير الجميل وهى تلجئنا لا محالة الى ذوق الأديب وذوق الناقد على السواء ومتى وصلنا الى الذوق فقد وصلنا الى النفسيات ووصلنا قبلها الى الاجتماعيات على الاجمال » .

ثم يختتم هذا الايجاز بتبيان مايشترط فى الناقد قبل أن يقدم على حمل أمانة النقد فيقول :

« ان الناقد الذى توافرت له أداة النقد من المعرفة واللغة والأمانة والاطلاع على مراجع النقاد هو اديب قادر على الانتاج مخصب القريحة بثمرات الاجادة والافتنان مميز للمحاسن غير مقصور الفهم على تمييز النقائص والعيوب لأنه عارف بالقدرة التى تنتج المحاسن وترتفع به الى الاجادة فى التفكير والتعبير ، وقل أن يحتاج الناقد الى من يعلمه مواطن العيوب مع علمه بمواطن الحسنات ، لأن أجهل الجهلاء بالبناء قد يدرك عيوب القصور والصروح كما يدرك عيوب الخصاص والأكواخ » (٢٠) .

والعقاد الناقد قد أخذ نفسه بشروطه ، ولم يقصر فى تحصيل أو طلب علم فاحتل مكانته بين النقاد المعاصرين عن جدارة واستحقاق .

ولقد تنوعت كتابات العقاد فى النقد فكتب عن الموسيقى ، والتصوير ، والنحت ، والادب ، والشعر كتابة الدارس المتمكن ، وهى جميعها تربطها وحدة الفن وان اختلفت طرائق التعبير .

لكن معركته الكبرى التى خاضها منذ مطلع حياته الى آخر أيامها كانت معركته من أجل الشعر مع البون الشاسع بين البدء والنهاية .

لقد بدأ هذه المعركة — مع زميليه المازنى وشكرى — داعية عنيفا لتجديد الشعر وتحطيم طواغيت المدرسة القديمة التى عرفت باسم «مدرسة الاحياء والبعث» والتى تزعمها البارودى ومن بعده شوقى ، ونادى العقاد بتحرير مضمون الشعر حتى يصبح تعبيرا عن النفس وخلجاتها ومشاعرها الانسانية ، والطبيعة وحقائق الكون ، وصورة لروح الأمة ، لا يقف عند ظاهر الأسماء والتواريخ بل يعكس ما يعتلج فى الضمير ويثور داخل الصدر .

وكان لابد لتحقيق هذا المضمون الجديد للشعر من تحرير الشاعر من الصياغة القديمة ونقوشها الزخرفية وقوافيها المعروفة ، فدعا العقاد الى كل ذلك ، بل تطرف فى دعوته حتى نادى بالشعر المرسل المتحرر من القافية والى اعادة النظر فى الأوزان والقوافى بحيث يدخل الشعراء عليها ما يريدون .

فهو يقول عام ١٩١٤ فى تقديم الجزء الأول من ديوان المازنى :

« لقد رأى القراء بالأمس فى ديوان شكرى مثلا من القوافى المرسلة والمزدوجة والمتقابلة ، وهم يقرؤن اليوم فى ديوان المازنى مثالا من القافيتين المزدوجة والمتقابلة ولا نقول ان هذا غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافى وتنقيحها ، ولكنا نعده بمثابة تهيؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد ، اذ ليس بين الشعر العربى وبين التفرغ والنماء الا هذا الحائل ، فاذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل ، ثم لاتطول نفرة الآذان من هذه القوافى لاسيما فى الشعر الذى يناجى الروح والخيال اكثر مما يخاطب الحس والآذان ، فتألفها بعد حين وتجتزىء بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الواحدة » .

واخذ العقاد يبدىء ويعيد — ومعه صاحبه المازنى — فى شرح مذهبهما الجديد ، لكن قليلا من الناس يستمعون له ، بل الاغلبية منصرفة الى شوقى وحافظ وتقديس روائعهما . فكان لابد من حمل معول الهدم لتحطيم هذه الأصنام — كما اعتقد — واظهار فساد مذهبها الشعرى الذى لا يعنى بوحدة القصيدة ولا بالتعبير الصادق عن النفس ازاء الحياة والكون فكان كتاب « الديوان فى الأدب والنقد » الذى صدر فى عام ١٩٢١ ، وكتب فيه المازنى عن حافظ ، وهاجم فيه العقاد شعر شوقى هجوما عنيفا بدأه مخاطبا شوقى بقوله :

(٢٠) عدد مارس — ابريل ١٩٦٤ من مجلة (قافلة الزيت) .

« اعلم أيها الشاعر العظيم ان الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى اشكالها والوانها ، ونه ليس مزيه الشاعر ان يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وانما مزيته ان يقول ما هو ، ويكشف عن لبابه ، وصلة الحياة به ، وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى اشواط السمع والبصر ، وانما همهم أن يتعاطفوا ويودع احسنهم واطبعهم فى نفس اخوانه زبدة ما رآه وما سمعه ، وخلاصة ما استطابه او كرهه . واذا كان وكدك من التشبيه ان تذكر شيئا احمر ، ثم تذكر شيئين او اشياء مثله فى الاحمرار ، فما زدت على ان ذكرت اربعة أشياء حمراء او خمسة بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه ان تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكل والألوان ، فان الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما يراها ، وانما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس الى نفس وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه ، واتساع مداه ونفاذه الى صميم الأشياء يمتز الشاعر عى سواه . وصفوة القول ان المحك الذى لايخطىء فى نقد الشعر هو ارجاعه الى مصدره ، فان كان لايرجع الى مصدر اعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء . وان كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود اليه المحسوسات كما تعود الأغذية الى الدم ونفحات الزهر الى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية » .

وظل العقاد يدافع عن رايه طول حياته ، وآتت توجيهاته ثمرتها ، واصبح لمدرسته تلاميذ لمعت اسماؤهم فى سماء الشعر العربى .

لكن ما أن اهلت الثلاثينات واخذت تنتشر موجات الشعر الحر الذى تحرر من الشكل التقليدى للقصيدة العربية وحطم قافيتها وجعل الوحدة الأساسية التفعيلة ، « فالبيت يتألف من ثلاث تفعيلات او اقل او اكثر حسب حاجة المعنى وما يتطلبه المضمون » حتى نرى العقاد يسترد حماسه القديم وعنفه الشديد ، ويبدا حملاته العنيفة على هذا الشكل الجديد للقصيدة مدافعا اقوى الدفاع عن القيم الموسيقية للقصيدة العربية ويصدر هذا الدفاع فى كتابين : « اللغة الشاعرة » و « اشتات مجتمعات فى اللغة والأدب » .

وظل حتى آخر أيامه بوصفه مقرر لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون يحارب هذا الاتجاه الجديد فى الشعر كجزء من دفاعه عن اللغة الشاعرة .

مؤلفاته

كان العقاد غزير الانتاج فأخرج ما يزيد على الثمانين كتابا نذكر منها كتاب « الله » الذى ترجم الى الفارسية وعبقرية محمد ، وأبو الشهداء ، وعبقرية الامام ، وهذه الكتب الثلاثة قد ترجمت الى الفارسية والأردية والملايوية .

وله كذلك فى العقيدة الاسلامية كتب الفلسفة الاسلامية ، والديموقراطية فى الاسلام ، والاسلام فى القرن العشرين ، ومطلع النور ، وحقائق الاسلام وأباطيل خصومه ، والانسان فى القرآن الكريم ، والتفكير فريضة أسلامية ، ومايقال عن الاسلام .

ومن أشهر كتبه ابن الرومى وعبقريات المسيح وعمر والصديق ودواوين العقاد التسعة ثم (الديوان) و (مراجعات بين الآداب والفنون) وشعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى وغيرها كثير مما اثرى به العقاد مكتبتنا الادبية ورفع به لنفسه ذكرا بين الخالدين .

وكما قاسى العقاد الكثير من الجحود وعدم التقدير فى مطلع حياته فانه حظى بالشهرة والتكريم بعد ذلك .. فقد كرمه أعلام الفكر والأدب فى حفل تكريم خاص بمسرح الأزبكية يوم ٢٧ ابريل سنة ١٩٣٤ ، كما كرمه تلاميذه وأصدقاؤه عند بلوغه السبعين باصدار كتاب تذكارى عنه شاركوا فى كتابته واختارته الدولة عام ١٩٣٨ عضوا بمجمع اللغة العربية وفى سنة ١٩٥٦ عين عضوا بالمجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية وظل منذ تعيينه به مقررا للجنة الشعر .

وفى عام ١٩٦٠ منح جائزة الدولة التقديرية للآداب لعام ١٩٥٩ بعد ان رشحته لها خمس عشرة هيئة من بين ثمانى عشرة ، وتسلم الجائزة ليلة عيد العلم فى ١٥ ديسمبر سنة ١٩٦٠ .

وكان قرار لجنة الجائزة هو التقدير الرسمى لمكانة العقاد فى الأدب العربى وقد جاء فيه :

« وقف الأستاذ عباس محمود العقاد حياته كلها على خدمة الفكر والأدب وقد توفر على ذلك منذ شبابه الأول ، فقضى خمسين عاما فى المطالعة والتأليف حتى اشتهر بخصب التفكير وكثرة الانتاج . وقد كانت نظرته الى الأدب نظرة جد لا نظرة لهو وتسلية . ومما يدل على شدة ايمانه بجد الأدب وبعده عن لهوه وتسليته وفرة مؤلفاته حتى نيفت هذه المؤلفات فى منظوم القول ومنثوره على السبعين » .



بقلم صبري حافظ

تقف رواية (الشحاذ) بالاتجاه الروائي الجديد عند نجيب محفوظ في مفترق طريق زلق لانها تشكل نقطة تحول حاسمة وخطيرة في بنيان هذا الاتجاه الروائي الجديد الذي قدمت (اللص والكلاب) بلورة واعية لأهم وانضج ملامحه الفنية والمضمونية . والضرورة التي تحتم علينا مناقشة التحولات الفنية والفكرية التي يطرحها ظهور هذه الرواية تنحت ملامحها من طبيعة ميلاد هذا الاتجاه الروائي الجديد ، ومن توافق خصائصه مع الظروف الحضارية التي ولد فيها وتناول عبرها اكثر قضايا الواقع المصري الحاحا للمعالجة ، ومن الرغبة المخلصة في أن يحقق تنامي هذا الاتجاه الروائي وازدهاره ، امكانيات أرحب وأعمق أمام الرواية المصرية في تناول شتى هموم مجتمعنا الحضارية ، وفي المساهمة بفاعلية أعمق في توسيع طاقات الرؤية أمام القارىء ، وفي تعميق احساسه بشتى قضايا مجتمعه .

كما أن من واجب النقد ازاء أخلص فناني مصر اهتماما به واستفادة منه ، واعمقهم جديه في ممارسة الفن الروائي ، وأكثرهم اقترابا من الفهم المتكامل والصحيح لأبعاد الواقع الراهن ، لولا بعض الغلالات التي تحجب عنه رؤية بعض ملامحه أو تغلف بالضباب بعضها الآخر — من واجب النقد ان يكون شديد الاهتمام بكافة التعرجات الفنية والفكرية التي تظهر في اعمال هذا الكاتب الكبير ،وأن يعكف بتأمل وروية على شتى الارهاصات التي توشي بها هذه التعرجات والتغيرات الفنية الجديدة .. وحتى نتمكن من التعرف على نوعية التباين بين الأدوات والتغيرات الفنية والفكرية في (الشحاذ) ، وبين سابقاتها من روايات هذه المرحلة الجديدة ، تلزمنا مقدمة تمهيدية قصيرة عن فن نجيب محفوظ فيما بعد الثلاثية ، وعن ملامح هذا الاتجاه الجديد .

(١) مقدمة تمهيدية :

بدأ نجيب محفوظ غب ثلاثية (بين القصرين) المشهورة ، اتجاها روائيا جديدا ، على هذا يجمع النقاد ، ويجمعون أيضا على أن هذا الاتجاه الجديد لم يولد رغبة من نجيب محفوظ في مجرد التجديد أو التغيير .

فهو — باعترافه — لم يحلم يوما باحداث ثورة تكنيكية ولا هو في وضع تاريخي يسمح له بذلك ، ولكن كل الذي يهمه هو أن تجد تجربته التعبير الصادق المناسب الذي يتزوج منها زواجا شرعيا (١)

(١) راجع حديثنا مع نجيب محفوظ في مجلة « المجلة » القاهرية في يوليو ١٩٦٥ .

من هنا أقول أن ظهور هذا الاتجاه الروائى الجديد جاء نتيجة لعدة ضرورات اجتماعية وفنية ، فى مقدمتها وعى نجيب الشديد بدور الفنان وفعاليته ، واخلاصه العميق فى التعبير عن الواقع الذى يعيشه وفى تناول أشد قضاياه أهمية وأكثرها تكثيفا لهمومه ، ونفوره من الضرب فى الجثث الميتة أو المحتضرة .

فمع مطلع أبريل عام ١٩٥٢ كان نجيب محفوظ قد وضع القلم متنفسا الصعداء بعدما خط آخر كلمات ثلاثيته العظيمة ، منهيا بذلك تلك الرحلة الطويلة القاسية التى بدأها فى سبتمبر عام ١٩٤٥ ، وارتفع عبرها بخط اهتمامه بهموم مصر الاجتماعية والسياسية الى ذروته من خلال تقديمه لهذا المسح الفنى الشامل لكافة معالم التغير الحضارى فى مصر ومشكلاته .

وكان فى نيته أن يبدأ مع مطلع سبتمبر من نفس العام — ١٩٥٢ — كتابه روايه جديدة (٢) بعنوان (العتبة الخضراء) أخذ يفكر بها منذ أنهى الثلاثية . وكان يأمل فى أن يكثف فيها من خلال هذا المرتكز المكانى (٣) ، أغلب هموم مصر فى مطالع الخمسينات مصوبا على القلاع الرئيسية الثلاث التى كانت تتركز فيها هذه الهموم — الاحتلال والاقطاع والسراى — ومفجرا مراجل السخط الشعبى الذى كان آخذا فى التجمع والتبلور آنذاك .

كان هذا ما يريد نجيب أن يفعله فى (العتبة الخضراء) وبنفس الأسلوب الذى سبق أن عالج به هموم مصر ابان الحرب العالمية الثانية عبر مرتكزات مكانية أخرى فى (زقاق المدق) و (خان الخليلى) .

غير أن قيام الثورة فى ٢٣ يوليو من نفس العام آذن بسقوط هذه القلاع الثلاث واحدة آثر الاخرى ، بل لم تمر أعوام أربعة حتى كانت هذه القلاع الثلاث قد تهاوت تماما .

ووجد كاتبنا الكبير أن كتابة (العتبة الخضراء) لم تعد مجدية بنفس الدرجة ولا ضروريه فأحجم عن كتابتها .. وأخذ يتأمل الواقع الجديد ويدرسه حتى يتعرف على أبعاده الحقيقية ويهتدى الى أكثر قضاياه تطلبا للعلاج ..

واستغرقت فترة الدراسة والتأمل هذه خمس سنوات كاملات تبين له خلالها ان «انصراف الفنان عن فنه يفقد حياته معنى جوهريا لا تعوضه عنه المعانى المستجدة والتى كانت مفتقدة فى وقت من الاوقات وأن عليه أن يوسع من دائرة تساؤلاته ، أو ان أسئلة أخرى لعلها كانت فى الحاشية تتزحزح رويدا نحو بؤرة الاهتمام . يضاف الى ذلك أن انتصارات الثورة التى صاحبت قيامها لم تعد بالكافية ، وغلب شعور بأن الثورة يجب أن تستمر وأن تواصل مدها الى غير نهاية » (٤) .

وتأكد له عند ذلك ضرورة مواصلة الرحلة ومتابعة الخطوات الموفقة والمتصله منذ (عبث الاقدار) حتى (السكرية) .. وأن للفنان ، مهما كانت طبيعة المجتمع الذى يعيشه ، دورا رياديا فيه . وقد حاول طيلة رحلته الفنية الطويلة أن يحقق هذا الدور وأن يركز على هموم مجتمعه المعاصرة ، ويصورها عبر اعماله بدرجة عالية من النضج والشفافية.. فكانت الهموم الاجتماعية والسياسيه أبرز الوان لوحته الفنية عندما كانت أبرز وجوه الواقع الذى يصدر عنه .

وعندما بدأ الواقع — غب الثورة — فى الالتفات الى هذه الهموم ، وجد عليه أن يتحول بفنه الى الاهتمام بأبرز هموم الواقع الجديد ، فكانت هذه المرحلة الروائية الجديدة بكل تركيزها على القضايا الفكرية وعلى مشكلة الحرية .

فبعد خمس سنوات كاملة من الدراسة والتأمل تبدت مشكلة الضياع الفكرى أمام نجيب محفوظ كواحدة من اكثر قضايا الواقع الجديد تطلبا للعلاج . فكتب (أولاد حارتنا) عام١٩٥٨ ليقدمفيها من خلال استعراضه الفنى البارع لتاريخ البشرية رؤيته للواقع الذى تبدى له وقتها مفتقدا للعدالة والأمان منذ ولى الجبلاوى أدهم امر وقفه الكبير ، وأكد فى نهاية الرواية أنه اذا كان لأحد أن يعيد الى وقف الجبلاوى العدالة والأمان المفتقدين فليس باستطاعته أن يتجاهل عرفه (٥) ولا تعاليم رجال الوقف الأماجد الذين رفعوا رايات العدل الاجتماعى عاليا .

وكأن نجيب محفوظ يريد أن يقول أن لاخلاص لوقف الجبلاوى — المعادل الروائى لمصر أنذاك — من هذه الفوضى التى يعيشها ، ومن سيطرة الاتجاهات التى يتحقق عبرها غياب العدالة والأمان عن وجهه ، الا بزواج المنهج العلمى من العدالة الاجتماعية .

وبعد ذلك حاول نجيب محفوظ ، بعد ما قدم هذا اللحن الرئيسى الكبير أن يقدم لنا تنويعات نغمية أخرى على نفس هذا اللحن الرئيسى ، يحاول عبرها ان يتلمس الطريق الصحيح الى العدالة والأمان المفتقدين منذ زمن غير قصير .

---

(٢) استقيت هذه المعلومات من نجيب محفوظ شخصيا .

(٣) العتبة الخضراء .. أشهر ميادين القاهرة ، ويقع فى وسطها تقريبا ، وهو اشد ميادينها ضجيجا وأكثرها تمثيلا لكافة وجوهها لانه يقع على تخوم الجانب المظلم من المدينة من جهة وعلى تخوم الجانب المضىء من جهة أخرى .

(٤) راجع الحديث السابق الاشارة اليه .

(٥) الجبلاوى وأدهم وعرفه شخصيات رواية (أولاد حارتنا) وعرفه رمز الاتجاهات المعرفية والمناهج العلمية فى الرواية .

فكانت (اللص والكلاب) عام ١٩٦٠ ثم (السمان والخريف) عام ١٩٦٢ ثم (الطريق) عام ١٩٦٣ ثم (الشحاذ) عام ١٩٦٤ محاولات للاجابة على هذا السؤال الملحاح الذى فجرته (أولاد حارتنا) .. ترى ماهو الطريق الى الأمان والعدالة المفتقدين ؟ ... ولتعرض للمحاولات الخاطئة فى الوصول اليه ، وهى لاتشير الى هذه الدروب الخاطئة حبا فى الاشارة ذاتها ، ولكنها تقدم الحل الخاطىء كوسيلة للاشارة فى تضاعيفه الى الدرب الحقيقى الذى يحقق السير عليه الأمان والعدالة المفتقدين .. أو بتعبير رواية (الطريق) الحرية والكرامة والسلام .

كل هذا مع عرض تفصيلى واع لكافة الجزئيات المتناهية الصغر والتى تسفر بوضوح عن الأبعاد الحقيقية لهذا الواقع وعن أدق معالمه ، وكيف ساهمت هذه الأبعاد فى تفشى الاتجاهات الخاطئة الى العدالة والامان المفتقدين .

ولم يكن تناولُ كلّ هذه الهموم بالأمر الهين أو اليسير ، بل تطلب ذلك قدرا هائلا من المهارة الفنية والقدرة على الايحاء من خلال التخفى والتسربل بوشاح من الرموز السميكة . ومن ثم فان الغموض والتعقيد الذى يلوح فى روايات هذه المرحلة ـ خاصة اذا ما قيس ببساطة روايات المرحلة الاجتماعية وقدرتها الهائلة على مس أماكن الداء من جسم الواقع ـ والذى بلغ فى الرواية التى سنعالجها هنا ، هى وسابقتها درجة شديدة من الكثافة ، ليس ترفا فنيا ولكنه نتيجة منطقية لتعقيد الواقع .

ومن هنا نقول أن الأدوات التكنيكية التى استخدمها نجيب فى هذه المرحلة ليست الا أحد وجوه المضمون الذى قدمه فيها . فالتركيز على دور المنولوج الداخلى باعتباره وسيلة فعالة فى كشف أعماق الشخصية وتعرية كل عجزها عن الافصاح عما فى داخلها من أحاسيس ورؤى أمام أسوار الواقع السميكة . واستعمال الضمائر الثلاثة فى عملية القص الروائى باعتبارها وسيلة ناجعة للتنفيس الفنى عن الضغوط والتوترات التى تعانيها الشخصية . والتداخل الموحى فى الأزمنة والذى يذوب كل الجدران الفاصلة بين الماضى والحاضر والمستقبل . وتقلص الأسلوب السردى الى حد الضمور ، والتركيز على شاعرية اللغة ودورها الى الدرجة التى ينطبق معها على هذه الروايات قول فاليرى « ليس ممكنا أن تغير كلمة واحدة من كلماتها دون أن يختل بناؤها الفنى ككل » . واندراج الروايات تحت ما أسميناه رواية البطل الواحد (٦) حيث يصبح شخص واحد محور كل أحداث الرواية ، تدور كل الأحداث لتكشف لنا أعماقه ، وتظهر كل الشخصيات بقدر تغلغلها فى حياته واتصالها به ..

(٦) راجع دراساتنا التفصيلية عن هذا الاتجاه الروائى الجديد وعن روايات (اللص والكلاب) و (السمان والخريف) و (الطريق) فى الآداب نوفمبر وديسمبر ١٩٦٣ ويونيو ١٩٦٤ على الترتيب .

وهذا البطل الواحد ليس تركيزا على الفردية ولكنه تلخيص فنى للجماعة ، ليس الأنا المتفردة المعتزة بذاتها ولكنه التلخيص الروائى للنحن .. انه كما يقول ليرمنتوف عن رائعته (بطل عصرنا) فى معرض الدفاع عنها ضد الذين وصموها بالتركيز على الفردية « ان بطل عصرنا أيها السادة هو فى الواقع صورة ، ولكنها ليست صورة فرد ، وانما هى مجموع هموم جيلنا كله فى أكمل تعبير عنه »

كل هذه السمات الروائيه ليست الا أحد وجوه المضمون الذى تحاول روايات هذه المرحلة أن تقدمه ، فمعالجة الواقع فى ظل ظروفه التاريخية ، والفهم الصحيح لقضيته الأساسية التى تلح مطالبة بالعلاج ـ قضية الحرية ـ وبضرورة توافر درجة كبيرة من الوضوح الفكرى . هى التى استلزمت هذا الأسلوب الروائى الجديد شكلا ومضمونا . ولم يولد قط عن رغبة فى التجديد أو احساس بعقم الاسلوب الروائى القديم . ومن ثم فان ظهور تعرجات جديدة فى هذا الأسلوب على الصعيدين الفنى والمضمونى يستلزم منا دراسة مستأنية للبحث عن الجذور الموضوعية لهذه التغيرات الجديدة .

وبدلا من استكشاف هذه التغيرات بصورة نظرية ، سنحاول استخراجها عبر الرحلة النقدية والتفسيرية لجزئيات الرواية ولأحداثها ، والتى سنميل فيها الى الموضوعية الشديدة والى الاعتماد على نصوص الرواية دون أى محاولة منا لالقاء ظلال خاصة أو ذاتية على أحداثها . ثم بعد ذلك ندرس موقع هذه التغيرات الجديدة من اتجاه نجيب محفوظ الروائى ككل ، ومن الواقع الاجتماعى الذى صدرت عنه .

(٢) رحلة مع أحداث الرواية وبطلها :

تبدأ (الشحاذ) من لحظة تغير حادة ، من نقطة فاصلة بين واقعين ، من الانطلاق من اللحظة المتأرجحة التى تشى بالماضى والحاضر معا وتعد فى الآن نفسه بطلائع المستقبل وتفاصيله .. وهى فى هذه البداية تشارك كل روايات الاتجاه الروائى الجديد عند نجيب محفوظ .

فروايته الكبيرة (أولاد حارتنا) تبدأ من لحظة جنوح الجبلاوى الى الراحة واختياره أدهم ليدير شئون الوقف ، مفجرا بذلك الفعل شرارة الصراع المرير الطويل الذى يسيطر على الرواية كلها .

وتبدأ (اللص والكلاب) من لحظة خروج سعيد مهران من السجن ومواجهته للواقع الجديد المكتظ

بالخديعة · أما (السمان والخريف) فانها تبدأ من اللحظة الدامية التى أخذت فيها الأرض فى الفرار من تحت أقدام عيسى الدباغ ·

كما تبدأ (الطريق) من اللحظة التى يتيقظ فيها صابر الرحيمى على موت أمه الدامى ، ليرى بعينين جديدتين كل أبعاد الواقع ويبحث فيه عن طريق يقوده الى الحرية والكرامة والسلام ·

و (الشحاذ) تتفق مع هذه الروايات كلها فى أسلوب البداية ، وان كانت أكثر اقترابا من (الطريق) من ناحية موضوع هذه البداية ، فبدايتها هى الأخرى متعلقة بتيقظ رؤى جديدة داخل أعماق البطل ·· انها تبدأ من اللحظة التى يتراكم فيها الضجر أطنانا على عمر الحمزاوى ويدفعه الى الذهاب للطبيب عله يعثر عنده على علاج ناجع لهذا الداء المتكاثف ··

ومن اللحظة الأولى نرى العالم عبر حدقتيه من خلال صورة زيتية رخيصة القيمة ، ممتدا فى استواء مسئم ، تظلل سماءه سحائب ناصعة البياض مجدبة لاتعد بأى مطر ·· فى هذا العالم لاترى سوى « أبقار ترعى تعكس أعينها طمأنينة راسخة » (٧) كسولة ، يقف أمامها « طفل يمتطى جوادا خشبيا ويتطلع الى الأفق » (ص ٥) فى ابتسامة غامضة تعكس سيطرة وهمية ، ويقينا أبله بأن الجواد الخشبى حصان حقيقى · أما الأفق فانه « ينطبق على الأرض ، دائما ينطبق على الأرض من أى موقف ترصده ، فيا له من سجن لا نهائى » (ص ٥) ·

وحتى تكتمل أبعاد الصورة فقد تدلت من حافة المنضدة فى صالة الانتظار التى لم يكن بها أحد سواه ·· فهذا هو عالمه الخصوصى وهذه هى رؤيته الذاتية له « صورة المرأة المتهمة بسرقة الأطفال » (ص ٥) رمز النقاء والبراءة فى هذا العالم الذى لم تعد فيه سوى الأبقار الراعية فى كسل راسخ تحت سحائب مجدبة عقيم ·

ومن اللحظة الأولى تبرق فى أعماق بطلنا هذه الأسئلة « لمن الصورة الكبيرة ياترى ؟ » و « ماشأن هذا الجواد الخشبى ؟ » و « لم تمتلىء أعين الأبقار بالطمأنينة ؟! (ص ٥)

لكن فرصة الاكتواء بنيران هذه الأسئلة الملحاحة مؤجلة قليلا ، ومن ثم فمن الطبيعى أن يقطعها دخول التمرجى الذى يستدعيه الى حجرة الدكتور ·· وفى لحظة دخوله نراه عبر حدقتى الدكتور فنعرف ـ وكل شىء مقاس ومعمول حسابه ـ أنه « عملاق بكل معنى الكلمة ، كنت طويلا جدا وبالامتلاء صرت عملاقا » (ص ٦) وهى صفة ذات دلالات أكبر من مجرد رسم أبعاد الشخصية من الخارج ، لأن الكاتب سيركز عليها كثيرا كلما سرنا مع الاحداث ·

وهو بالاضافة الى عملاقيته المفرطة محام كبير ولامع ، فى طبيعة مهنته الدفاع وهو الدور الذى سنرى فيما بعد أنه يقوم به طول القصة وان ظهر على السطح من الأحداث غير ذلك · وهذا المحامى العملاق يبلغ من العمر خمسة وأربعين عاما ، وهذا هو عمره عام ١٩٦٤ وهو العام الذى تدور فيه أحداث الرواية كما سنرى من عدة جزئيات قادمة · ومن هنا يكون بطلنا ولد عام ١٩١٩ وهذه ليست مصادفة على الاطلاق (٨) · وليس فى أسرته أمراض خاصة ، اللهم الا ذلك المرض البرجوازى القح « الضغط بعد الستين » وهو مازال محتفظا بشبابه الظاهرى و « بشعر غزير أسود لاترى شعيرات سوالفه البيضاء الا بحد البصر » (ص٨) وهى ميزة لمن قطع نصف سنوات عقده الخامس ، ودليل يتضافر مع الدلائل السابقة لتأكيد تمتع بطلنا بالصحة الجسدية ·· الجسدية فقط · واذن ، فأين يكمن المرض الذى ألجأه الى الطبيب ؟!·· لنتعرف على داخله بعدما تعرفنا على مظهره وعلى العالم الخارجى كما يتبدى له ·

من الوهلة الأولى سندرك أن داخله مريض ، وأعراض هذا المرض الداخلى ، هى ذلك الخمود الغريب وموت الرغبة فى العمل بحال لاتصدق · وهو بالاضافة الى ذلك يقول « كثيرا ما أضيق بالدنيا ، بالناس ، بالأسرة نفسها ·· لا أريد أن أفكر أو أن أشعر أو أن أتحرك ، فخطر لى على سبيل الأمل أننى سأجد لذلك سببا عضويا » (ص ٩) ·

ولكنه لايعثر لكل هذا على أى سبب عضوى اذ يؤكد له فحص الطبيب الشامل سلامته التامة من الناحية العضوية ، وأن مرضه ليس الا مرضا برجوازيا يرتوى من التخمة واعتياد الراحة الكسولة· وعلى هذا فلتتواتر نصائح الدكتور حامد صبرى ، وهى فى الواقع نصائح شديدة الالتصاق باسمه ، نصائح حامدة صابرة جانحة الى اجترار المسلمات اليومية المعادة · تميل الى الرضا بالواقع والتواكل ، وبرغم علمية صاحبها فانها تتكىء على وسادة من المثاليات الغيبية واللامبالاة ·

الى هنا وينتهى دور الطبيب كمعالج ، ينتهى ونحن نحس من خلال وثوقيته الساذجة بأنه ليس أكثر من صورة أخرى للطفل راكب الجواد الخشبى، يظن أنه امتلك العالم ووعى أبعاده بينما هو قاعد فى مكانه لايريم ·· لكنه ـ خضوعا منه للتخطيط الروائى الصارم ـ يستبقى بطلنا لحظات ليجترا معا

---

(٧) رواية (الشحاذ) مطبوعات مكتبة مصر ، ١٩٦٥ ، ص ٥

(٨) سنترك قليلا هذه الحقائق لنحللها بالتفصيل عند الحديث عن شخصية عمر على حدة ·

الذكريات ٠٠ أو بمعنى آخر ليفتحا لنا الباب على داخل بطلنا حتى نضع أيدينا على سر دائه ٠٠ فماذا فى أعماقه ؟ وما هى مكونات الداء ؟!

من البداية نلمس فى داخل عمر ظلالا لعملاقيته الخارجية ٠٠ فهو لم يكن يوما واحدا من الأبقار الراعية فى كسل ، فمنذ يفاعته ارتفع عن مجرى الادراك الضيق للحياة الى آفاق الرؤية الشاملة لأبعادها الرحيبة ٠٠ وكان له أكثر من وجه ٠٠ الاشتراكى المتطرف ٠٠ والشاعر الثائر ٠٠ والمدافع العنيد عن الحقيقة ٠٠ غير أن كل هذا قد اندثر الآن ، هجر الشعر والاشتراكية معا ، ولم يبق لديه تجاههما سوى الكراهية ٠٠ انه يعترف « الحق أنى لا أحب هذا الماضى » (ص ١٥) ٠

ولا ندرى أكان نوعا من تحويم راسكولينكوف حول منزل المرابية العجوز بعد الجريمه لجوؤه الى حامد صبرى فى هذه الآونة بالذات أم ماذا ؟ كل الذى ندريه أن هذا التحويم قد نبش قبر الماضى الذى حاول عمر طيلة أعوام طويلة أن يهيل عليه أتربة النسيان ٠

ففى هذا الماضى تكمن الذكرى التى تلطمه بقبضة من حديد عندما يستدعيها الطبيب ٠٠ يكمن عثمان خليل بعمره الطويل الذى يقضيه خلف الأسوار « وذكر الآخر فى السجن ، حتى حساسية الضمير يدركها الضجر ٠ يوم احترقت بلهيب الخطر لكنه لم يعترف ، رغم الأهوال لم يعترف ٠ وذاب فى الظلمات كأنه لم يكن » (ص ١٨) وأصبح مكانه فى أعماق الذاكرة قوة ضميرية معذبة كلما طفرت على السطح ٠ دمل قديم يوسوس بالآلام اثر كل ضغطه ، واستولى الضجر على كل شىء ٠٠ « ضجر يضجر اضجر فهو ضجر والجمع ضجرون وضجرات » (ص ٢٣) ٠

وتتابعت « الذكريات المعادة كالقيظ والغبار دورات محكمة الاغلاق ٠ والطفل الباسم يتوهم أنه يمتطى جوادا حقيقيا » (ص ٢٣) ٠

تتابعت الذكريات ، نبذ الشعر وأكل الخوف بقايا المبادىء عند أول منحنيات الخطر ، فعندما « اعترضتنا دورة فلكيه معاكسه انتقلنا من خلال الحزن والفشل الى المقاعد الوثيرة ٠ وارتقى العملاق بسرعة فائقة من الفورد الى الباكار حتى استقر أخيرا فى الكاديلاك ، ثم أوشك أن يغرق فى مستنقع من المواد الدهنية » (ص ٢٦) و « مرض من الترف ، ونهضت الزوجة رمزا للمطبخ والبنك » (ص ١٨) ولم يبق من الماضى شىء ، « فأيام الجهاد نفسها لم تعد الا ذكريات محنطة » (ص ٣٢) ٠ وبرغم أن ذكرياتها ابتعدت عن الحاضر كثيرا ، فان هذا الحاضر قد أصبح كريها الى الحد الذى يدفعه الى أن يصرخ « ما أجمل كل زمان باستثناء الآن » (ص ١٤) ٠

فالآن ، هو الضجر المتكاثف المورث للخبل الواقف ببطلنا على حافة الجنون الذى سيسقط فيه حتما اذا ما استمر دائرا فى فلك هذه الحلقة الجهنمية « الذباب والعمل والزوجة » (ص ٣٤) ٠٠ الذباب المتكاثف حول أوريست شلالات من الندم المرير المتحالف مع الضجر والماضى المثير للعذابات الضميرية ٠٠ والعمل الذى قطع فيه شوطا هائلا فى الاتجاه الخاطىء المورث للنجاح التجارى والمؤدى الى الغرق فى مستنقع من المواد الدهنية ٠٠ و الزوجة التى تنهض رمزا للمطبخ والبنك والتخمة « أصبحت تحاكى البرميل ، والأفق يحاكى السجن » (ص ١٨) فأين المفر ؟!٠

وليست المسألة فقط هى أطراف هذه الحلقة الجهنمية الثلاثة ـ الذباب والعمل والزوجه ـ فهناك أيضا نوع من الخديعة المستترة التى ستعرف فيما بعد أن الزوجة هى التى شاركت فيها بنصيب كبير ٠٠ ساعدتها الظروف الخارجية على اتمام تفاصيل الخديعة ، فعندما « اشتد ارهاق الصمت ، وقرر شمشون أن يهدم المعبد ، وسرعان ما استغرقه النوم » (ص ٤٤) الذى استيقظ عقبه فاقدا لكل قواه بعد ما اجتثت الخديعة جذور هذه القوى ، ولم يبق له سوى الذباب المتكاثر والعمل اللامجدى والزوجة ٠٠ أما القلب فقد اصبح مضخه « لم تعد تفرز الا الضياع ، وبين النجوم يترامى الفراغ والظلام وملايين السنين الضوئية » (ص ٤٢) فأين يكمن سر الوجود الذى تعشقه بثينة ، والذى كان فى الماضى حبيب القلب ومفجر السعادة فيه ؟! ٠٠ ثم تكاثرت بعد ذلك علامات الاستفهام الملحاحة ٠٠ اين ؟ ٠٠ اين ؟ ٠٠ وماذا جرى ؟! ٠

هنا نقتنص مع عمر تلك اللحظه المتوترة التى تفجر الرواية بالدرامية ، وهى تشبه الى حد كبير لحظة تنقظ صابر سيد الرحيمى فى (الطريق) على واقعه الجديد ، تلك اليقظة الممهدة للانطلاق معه فى رحلة البحث الدامية عن الأب المفقود ٠ تشبهها لأنها هى الأخرى لحظة تيقظ من الدوران كثيران السواقى المعماه فى فلك الذباب والعمل والزوجة ، وان تم هذا التيقظ بعد فوات الأوان ٠٠ بعد أن لم يعد لدى البطل سوى الانتحار العقلى والتخبط فى سراديب الحلول العقيمة ٠ ٠ انها يقظة شمسون بعدما تمت تفاصيل الخديعة وساهم أقرب الناس اليه فى استئصال الأجنحة التى كانت تحلق به فوق مستوى التفاهات العادية ، بعيدا عن مراتع الأبقار الراعية فى كسل راسخ ٠٠ اذن فلينغرز الآن حتى الأذنين فى لجة الضجر والانتحار العقلى والبحث العقيم عن معنى لحياته الفاقدة لكل معنى ٠ وليعش المأساة بكل تفاصيلها الدقيقة ، وليتخبط دائخا بين جدرانها الصلبة العالية ٠

ومن مأساته أيضا أنه وجد الجميع قد سقطوا من حوله وتركوه وحيدا وعاريا ٠٠ عثمان خليل قد انطبقت عليه جدران السجن وغاب فى ظلماته المتكاثفة ٠ ومصطفى المنياوى تحول الى بائع للب والفشار بعد ما تخلى عن الفن الحقيقى ، وسقط فى هوة المسلسلات الاذاعيه والتليفزيونيه ٠

أما الزوجة فقد اختفت نضارتها وضيع الزمن والعادة بريق مغامرة الاستحواذ عليها رغم المصاعب ، ثم غرقت تماما فى مستنقع المواد الدهنية واستحالت الى برميل حقيقى محشو بالفضائل المنزلية ٠ مشكلة بذلك أحد كلابات الحلقة الجهنمية التى تضغط عليه ٠

وهذه هى نفس المأساة التى دمرت سكوت فيتزجرالد فى أواخر حياته ، عندما لم يعد للنجاح التجارى معنى ، وسقط الجميع من حوله فسقطت فوقه غلالات الدمار الكثيفة ٠

ولقد كتب فيتزجرالد عن ذلك يقول « وبدأ أصدقائى يختفون وسط العنف ، اذ قتل أحد أصدقائى فى المدرسة زوجته ثم انتحر فى لونكايلند، وسقط آخر عرضا من احدى ناطحات السحاب فى فيلاديلفيا ، وأسقط آخر نفسه عمدا من أخرى فى نيويورك ، وقتل آخر فى شيكاغو اثر شجار تافه ، وضرب آخر ضربا مبرحا فى مشرب سرى فى نيويورك وجىء به الى نادى برينستون ليموت هناك ، بل ان زميلا آخر احتجز فى مصحة للمجانين فسحق أحدهم جمجمته ببلطة كبيرة ٠ وليست هذه مآسى خرجت للبحث عنها فى الطريق ، لقد كان هؤلاء أصدقائى » ٠

كان هذا أحد الأسباب الرئيسية فى دمار فيتزجرالد ، اذ أخذ أصدقاؤه يختفون وسط العنف ، بينما سقط هو بين براثن النجاح التجارى التافه ٠

وهذا أيضا هو ماحدث لعمر ، فقد اختفى أصدقاؤه وسط الصمت ، وسط الملل وسراديب الخوف ٠ وهذا لطبيعة الفارق بين المناخ الحضارى الذى عاش فيه فيتزجرالد وبين ذلك الذى تمت فى اطاره مأساة بطلنا ٠ لقد استيقظ عمر فجأة على هذه الحقيقة الدامية ، فأبصر بنفسه تمثالا أجوف للنجاح المادى والخيانة بعد ما ابتلعتدوامات الصمت كل أصدقائه وأبناء جيله ٠

هذه هى مأساة عمر فما علاجها ٠٠ قيل له فى البداية أن الشبع يورث الخمود وأن بلواه تنبع أول ماتنبع من التخمة ، وأن عليه أن يعتدل فى الطعام والشراب وأن يتخفف من شحمه المتراكم بالاسراف فى المشى ، وأن يقوم فى أجازة طويلة فسافر الى الاسكندرية وأمضى فيها شهرا ٠٠ تخفف من الشحم واللحم حقا ، ولكن خيوط مأساته بدأت فى التشابك والتعقيد اذ أخذ « يتقدم نحو شفاء جسمانى واضح ولكنه اقترب فى الوقت نفسه من جنون طريف » ٠ (ص ٣٢) فقد خلاله تماما زحم الاحساس بالاتساق فى الحياة ، بعد ماتفتح وعيه رويدا رويدا على رتابة الحياة التى يعيشها وخلوها من المعنى ٠

ومن هنا أصبح من الضرورى كما يقول فيتزجرالد « أن أعثر على توازن بين مفهومى لتفاهة الحياة التى أعيشها ومفهومى للحاجة الى الكفاح ، والاعتقاد بحتمية الفشل ٠٠ وعلاوة على ذلك ، بالتصميم على النجاح » ٠٠ أصبح من الضرورى على عمر أن يعثر على هذا التوازن الذى فشل فيتزجرالد فى العثور عليه فغرق فى براثن ادمان الخمر ودمر الفشل حياته ٠

أصبح من الضرورى على عمر أن يعثر على هذا التوازن بعدما تيقن من أن الأسباب أعمق بكثير من حدود المرض العضوى ، وأنه ليس ممكنا أن « تحل مشاكلنا الخطيرة بحبة بعد الأكل وملعقة قبل النوم» ومحاولة العثور على هذا التوازن لابد أن تفضى الى ضرورة تحديد هدف لحياته خارج هذه الدائرة الرتيبة التى يدور فى فلكها بآلية ثيران السواقى المعماة ٠٠ لا بد أن تفضى الى رغبة جادة فى التخلص من رتابة هذا العالم الذى يعيشه ومعقوليته ، فلعله « الكون بدورانه الدائم على وتيرة واحدة هو المسئول الأول عن ذلك » (ص ٥٩) ، والى التمرد على قيمه المهترئة والتوق الى تغيير هائل كبير ٠٠ فلم تعد الاجابات المنطقية الموشاة بالذهنية التقليدية ترضى شوقه العارم الى الشىء الجديد ٠٠ « الاجابة العاقلة تخنقك وكأنها تستفزك ٠ التصرفات العاقلة تغضبك بلا سبب ٠ ما أجمل أن يثور البحر حتى يطارد المتسكعين على الشاطىء ٠ وأن يرتكب السائرون على الكورنيش حماقات لايمكن تخيلها ٠ وأن يطير الكازينو الكبير فوق السحب ٠ وأن تتحطم الصور المألوفة الى الأبد فيخفق القلب فى الدماغ ، وتراقص الزواحف العصافير » (ص ٤٨) ٠

هكذا استعرفى اعماقه التوق الى شىء جديد ، ولكن هذا الشىء لاح من البداية هلاميا غير محدد المعالم ٠٠ كتلة من الشبق العارم الى جديد لم تتوضح ملامحه بعد ، الى اجتياز المألوف والوصول توا الى هذا الجديد الذى لاح من البداية مقترنا بحالة السأم المرير التى عاشها عمر والتى خرج منها رافضا العالم تماما ٠٠ صحيح أن رفض العالم كما يراه الآخرون ، واستهجان دوافع الاستكانة اليه ، هى نقطة الانطلاق فى تكوين رؤيا جديدة عنه ، نقطة بداية أى فكرة متبلورة عن أبعاده ٠ الا أن الرؤيا الجديدة التى كونها عمر عن العالم وعن مأساته فيه كانت مترديه فى الضباب واللاتناسق ٠

لانطلاقها الى العالم عبر ثقب ضيق ، ومن وراء جدار هائل كذلك الذى كان يرى بطل رواية هنرى باربوس (الجحيم) العالم من ورائه •• هذا الثقب الضيق هو الرغبة العارمة فى الخلق ، بعدما زحف العقم على كل اشلائه • أما الجدار الهائل فانه ينحت أبرز ملامحه من تلك العبارة التى تتردد أصداؤها فى الرواية أكثر من مرة « ما معنى أن نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الموت سيأخذنا » (ص ٥١ وغيرها) •• ولابد للجدار والثقب من حديث تفصيلى •• ولنبدأ بالجدار الذى ثقب فيه عمر كوة ضيقة للغاية يطل عبرها على العالم •

(١) الموت والجنس •• ونشوة الخلق •

والجدار يبدو طول الرواية سميكا وعاليا ومتماسكا •• ينتصب فجأة بقوامه العملاقى الغليظ وكأنما انشق عنه الفضاء عندما بدأ الملل فى التمطى داخل أعماق عمر منذ أن زحفت أسراب الذباب حول مواقع خطاه ، عقب ما ابتعد عن الطريق السليم •• وبدا وكأن مقولة ريلكه فى الفصل الأول من كتابه (مالته) هى التى تحكم كل شىء •• « أيأتى الناس الى هذا العالم لكى يعيشوا ؟ •• أبدا أعتقد أنهم يأتون لكى يموتوا » وما دام الأمر كذلك ، فقد تخلت المأساة عن وجهها البشرى ، وأصبحت شيئا الاهيا محضا • ولم تعد المسألة : الانسان أمام الموت وعليه أن يضع حجرا جديدا فى صرح الهزيمة الذى يحاول الانسان أن يدفن فيه هذا العدو العنيد • ولكن أصبحت الاله أمام جبروت الموت الذى يلتهم كائناته • ونفض البشر أيديهم من الصراع وأصبح التحدى للاله وحده الذى يبدو كأنه يعيش فى دوامة سباق رهيب بينه وبين « الموت الذى يلتهم كل مخلوقات الله بلا رحمة » كما يقول كازانتزاكس فى (عطيل يعود) وعلى الاله أن يثبت أنه الأقوى وأن يواصل بلا كلل — حتى ينتصر — ايجاد عدد هائل من المخلوقات يفوق الكم اليومى الذى يلتهمه الموت الرابض كوحش طيبة فى أسطورة أوديب ، عند أسوار الحياة •

ومن هنا فان دور الانسان فى معركة التحدى الضارية تلك ليس أكثر من دور بيادق الشطرنج التى ماتلبث أن تنقض عليها فجأة أنامل وحشية تلقى بها خارج حدود الرقعة وتحكم عليها بالموت داخل التابوت الخشبى •

والغريب أن هذا الجدار الفلسفى يظل منتصبا طوال الرواية فى خلفية أغلب أحداثها ، ملقيا عليها ظلاله الكثيفة •• لايعلم أحد السبب الكامن وراء تفشيه فى أعماق البطل •• صحيح أن كامو يقول « ان مايمنعنى من التفكير فى الموت ، أن فى داخلى قدرا كبيرا من الحياة » •

وصحيح أيضا أن الحياة فى أعماق عمر كانت فى تناقص مستمر ، تناقص يلقى فى براثن التفكير فى الموت ، فعندما تموت الحياة فى أعماقنا ، فان التفكير المميت فى الموت يستولى على كل شىء •• يمد أصابعه الأخطبوطية ويعتصر كل شىء •• الا أن الموت ظل يطل فى هذه الرواية باعتباره قدرا ميتافيزيقيا عنيدا ومسيطرا • ويلوح كأحد الهموم الميتافيزيقية الخالصة والمترفة ، لانه لم يطل فى الرواية كحديث قدرى اعترض مسار أحد معارف البطل أو أحدأقاربه ، ولكنه يطل برأسه دائما كواحد من أعتى الهموم الفكرية التى تلح على بطل القصة وعلى كاتبها فى آن (٩) •

والحقيقة التى تستلفت الانتباه أن الموت لايلح على نجيب محفوظ فى أعماله الأخيرة كقدر اجتماعى مربوط بالمواضعات الحضارية التى تدور الرواية فى اطارها ، ولكن كقدر ميتافيزيقى أعمى لايبصر ، يلتهم الراغب فى الحياة بينما يترك العازف عنها • يتعقب الناجح بينما يترك المتردى فى وهاد الفشل وادعا •• ومادام الموت هكذا •• قدرا ميتافيزيقيا غاشما لايستطيع الانسان أن يتحكم فيه أو يحدس مجيئه ، فليس عليه أمام جبروته الا الاستسلام •• وحتى لايكون الاستسلام مخزيا ومريرا ، فليطعمه بنوع من الخلق •• نوع من التخلص الماكر من براثن العدم ، وفتح ثقب صغير فى هذا الجدار الرهيب المنتصب فى وجه الحياة •

وقد كان الثقب الصغير الذى يطل منه بطلنا عبر جدار الموت ، هو الجنس •• وللجنس دلالات متعددة •• انه عند د • هـ •• لورنس مثلا نوع من الالتحام بالطبيعة ، والعودة بالانسان الى منابعه الأولى الفياضة بالتفجر والتلقائية ، انه أنشودة عارمة صافية للنقاء وتخطى كل الهموم والتعاسات الصغيرة واجتياز كل الحوائط الاجتماعية الصارمة •

من منا لايرتعش نشوة وصفاء وهو يقرأ تلك الفصول الرائعة التى يتم فيها اللقاء الجنسى بين (أوليفر ميلورز) و (كونستانس تشاترلى) فى روايته الشهيرة (عشيق الليدى تشاترلى) •• فى الأسطبل وفوق القش أمام الحيوانات وعلى الحشائش وبين أدغال الغابات الكثيفة وتحت المطر وأمام الرياح العاوية ووسط الطين اللزج المثير للنشوة ، وتحت سمع أصدقاء ميلورز الحميميين وبصرهم ، الخيول والطيور والزنابق وأشجار البلوط الغافية ••

أما الجنس عند تينسى وليامز فانه ينهل كثيرا من الفرضية الفرويدية التى ترى أن الجنس هو أصل كل المشاكل والتوترات النفسية ، هو منبعها

---

(٩) راجع دراستنا عن قضية الموت فى مجموعة نجيب محفوظ (دنيا الله) المجلة مارس ١٩٦٤ •

ومصبها فى آن .. هو الغول الكامن وراء كل التشنجات الحضارية التى تبـذرها فى أعماقنا المواضعات الشوهاء للحضارة الحديثة .. فما هو ياترى معنى الجنس عند عمر الحمزاوى ؟!

يأخذ الجنس فى (الشحاذ) طابعا مستقلا وان كان يستفيد كثيرا من رؤيه تينسى وليامز للجنس فى مسرحياته ومن رؤية البرتو مورافيا له وخاصـة فى (السأم) .. انه انعكاس ومحصلة لكافة الروافد التى تشكل مأساة عمر ومحاولته لاجتيازها فى الآن نفسه . أنه ثقب فى جدار المـوت العملاق المنتصب أمامه يحاول عبره أن يطل على الحياة .

فبعد ما نسج الملل شبكته العنكبوتية بصبر وبلا كلل حول مواقع خطى بطلنا ، وتراكم الذباب والعمل والزوجة ، وابتعد الطريق الذى تيقن يوما من سلامته عن مواقع خطاه .. وجد نفسه ـ كما يقول ريلكه ـ وحيدا فى مدينة أجنبيـة ، يعيش على الصراع بين احساسه بذاتيته والشعور بأن هذا العدد الهائل من الناس ينفى وجوده .. وكأنما هو وحده فى جزيرة مهجورة ليس فيها غير أشباح تطبق على المارة فى وضح النهار . وهذا هو مايقذف به بين براثن الوحدة المريرة ، وما يدفعه الى الصراخ بأنه « فى مسيس الحاجة الى ثرثرة لانهائية » (ص٢٨) غير أن الصمت يطوق كل شيء ، هو عدوه من البداية وهو الذى انتزعه من فوق الطريق بعدما « أرهقك الصمت وألح عليك الحرمان ، وفتح الحب ذراعيه ، وأثبت الشعر أن لا قدرة له على الامتلاك » (ص ٤٣) فلم تجد يابطلنا أمامك سوى الارتماء فى أحضان الحب الفاتح ذراعيه والتخلص من هذا السؤال العابث الذى التهم العقل والارادة معا « ما معنى أن ندعو سر الوجـود من الصمت الى الصمت » (ص ٤٤) .

وتبدت له الحقيقة ساعتها سافرة « الحقيقة أننا نتحطم واحدا بعد الآخر » (ص ٤٥) فلم يكترث ، وتحول الفشل فى أعماقه الى تهدجات مريرة « أتريد أن تعرف سرى يامصطفى ، عندما أمضنى الفشـل جريت نحو القوة التى آمنا من قبل بأنها شر يجب أن يزول ، ولكنك تعرف سرى يامصطفى » (ص ٤٧)

وتغلغل فى أعماقه الاحسـاس بانه قطع شوطا هائما فى الطريق الخاطىء ، وتبدت العـودة شيئا مستحيلا ، فلم يملك سوى أن كره العمل وهرب منه بكل وسيلة ، وجاء دور الزوجة بعد العمل « يالهى انهما شيء واحد .. زينب والعمل . والداء الذى زهدنى فى العمل هو الذى يزهدنى فى زينب . هى القوة الكامنة وراء العمل ، هى رمزة . هى المـال والنجاح والثراء وأخيرا المرض » (ص٥٦) وتعمقت المسافات الفاصله بينهما ، وحفر الملل ثغـرة ثم غمرها بالماء فصارت بحرا واسعا يفصل بينهما .. كل منهما يقف على شـاطىء « هى تترنم بأهازيج الغرام وأنا أبكم . هى تطارد وأنا شارد اللب . هى تحب وأنا كاره . هى حبلى وأنا عقيم . هى حساسة حذرة وأنا بليد » (ص ٥٦) .

وتتراكم بلادته بلا طائل ، ويفقد كل شيء معناه حالما تسقط عليه نظرته ، وكأنما هى نظرات ميدوزا التى تحجر كل شيء (١٠) تفقد كل الأشياء معناها واهميتها « الفقه لايهم ، والحـكم لصالح موكلى لايهم ، واضافة مئات جديدة لحسابى لايهم . ونعمة البيت السعيد لاتهم ، وقراءة عنـاوين الصحف لاتهم » (ص ٥٧) كل شيء فقد أهميته فأين المهرب من هذه العين الميـدوزية التى لاينبض شيء تحتها بالحياة ؟.. أين المهرب من ذلك الجدار الصلد الذى يقف كعملاق مخيف ينثر الموت فى كل الاتجاهات . لامهرب من كل ذلك الا بتخطيه .. ولكن كيف يتم هذا التخطى ؟!

لأول وهلة برق شيء غامض اسمه النشوة « حركة أو نشوة أحيت الكائن الميت دفعة واحدة . وآمن ساعتها بأن الحركة أو النشوة هى مطلبه . لا العمل ولا الأسرة ولا الثراء . هى هذه النشوة العجيبـة الغـامضة . كأنهـا النصر الدائم وسـط الهزائم المتلاحقة . وهى التى سـحقت الشـك والخمول والمرارة » (ص ٦٣) . تيقن من هذا بعدما لمح وجها جميلا فى السينما ذات ليلة فدبت الحركة فى أوصاله الميتة ، فانطلق هائما فى « ميـادين الاسـكندرية وطرقاتها يحدوه تشوف ظامىء الى الوجوه الواعدة بالنشوة المستعصية . وتسكع تحت أشجار الشلالات المترنحة باستغاثات العواطف المشبوبة . العملاق المجنون الذى ينقب عن عقله الضائع تحت الاعشاب الندية » (ص ٦٤) . يبحث بجنون وشبـق عن « السبيل الى نشوة الخلق المفقودة ، بعدما استبدل بالفن الزائل عملا ينافسه فى البلى ، فالمحاماة من أعمال العصور البائدة » ، وتأكد من ان « الحياة قصيرة وهو لا ينسى الدوار الذى أصابه عندما قال له الرجل .. السنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها » (ص٦٤) ومن ثم فلا طريق أمامه سوى البحث عن سبيل الى نشوة الخلق المفقودة .

صحيح أنه فقد نشوة الخلق الحقيقية عندما هجر الشعر والاشتراكية معا .. ولكن ثمة سبيل آخر الى نشوة الخلق بملامسة سر أسرار الحيـاة .. فانطلق الى باحات الملاهى الليلية ، وترنم كل جسده بالنشوة عندما ترنمت مارجريت فى باريس الجديدة بأغنيتها الملتهبة « كلما رأيتك كثيرا ازددت شهوة . وكلما ازدادت شهوتى زاد لهيبى » وهتف باطنه بالسعادة عندما أقبلت فى « ثوب سـهرة مختلط الألوان لدرجة الغموض » (ص ٦٦) .

(١٠) ميدوزا ، ساحرة فى الاساطير الاغريقية تحيل كل من تنظر اليه الى حجره

وبدا منذ اللحظه الأولى أن تدانيهـا يحمل فى أعماقه التنائى فاسرف فى التودد اليها باستخـذاء ولكنها تسربت من بين أصابع اليد ببساطة مذهلة ، وفى اليوم التالى عرف أنها سافرت الى خارج القطر ، فأنطلق تقوده قرون استشعاره الشهوانيه دون ماوعى فقد بات فى الأعماق منه ـ بعـدما واتته النبضة الحقيقية أمام مرجريت التى لم تـكن سوى كذبة عابرة (ص ٧٥) ـ يقين جازم بأن هذا هو الطريق الى معانقة لحظة الخلق المبتغاة ، بل لقد تجسمت له بعد ذلك الحياة امرأة « كلما رأيت أنثى خيل الى أننى أرى الحياة على قـدمين » (ص ٧٨) ومن ثم أصبح ضروريا أن ينطلق الى هدفه باصرار بغل عنيد. وقاده مصطفى الى (كابرى) حيث التقى بـوردة • ومن الوهلة الأولى أيضـا لم تتشح ورده بتلـك الغلالة العجيبة الغامضة التي تسربلت بها مارجريت• « فقد أقبلت فى حـركة نشيطة بلا تلكـؤ او افتعال » (ص ٧٨) •• وبدت وكأنها الكوة التى سيطل منها عبر جدار الموت الرهيب ويسـتعيد عبرها لذة الخلق المفقودة ••

صحيح أنها قد تبدت خلال الشراب رزينة « ولكن نمت نظرتها الرمادية عن ميل مؤجل للمرح » وخيل اليه منذ أن جالسـها لأول مرة فى (كابرى) أن المرفأ يلوح له بشارة الوصول ، وأن ثمة راحـة غامضة تتدانى منه رويدا رويدا ••

بل لقد أحس فجأة وكأن اللحظة الالهية المبتغاة تمد أصابعها وتعابثه عندما دفن توترات العمر فى صدرها •• تلك « اللحظة التى وهبت الكون يوما سرا جديدا • وها أنت تقف على أعتابها مستجديا • وتبسط يدك فى براعة للظلمة والأفق والغيابات التى يهبط اليها القمر • لعل قبسا يشـتعل فى صدرك كما ينبثق الفجر وتتوارى مخاوف الافلاس والعدم » (ص ٨٢) •• فمضى فى علاقته بوردة الى حد الهوس• أعد لها عشا خاصا انفق عليه ببذخ و« بلا حساب وكأنه يتخلص من ورم مالى اليم » (ص٨٧) وخيل اليه بعد ماتوارى ضياعه فى صدرها أنه قاب قوسـين من « الفـن الذى تلهف يـوما على خلقه » (ص٩٨) فتمادى فى مغامرته الجنونية معها منغمسا فى الجنس تماما وواقفا على أبواب نشـوة الخلق التى وشى بها اللقاء الأول بمارجريت تحت سماء الهرم •• تمادى فى تلك المغامرة الجنونية • وهجر بيته تماما بعدما هجرت هى الأخرى عملها • وأصبح العش الخصوصى المؤثث بترف بالغ هو عالمه الأثير •• ودار حول وردة حتى سقط من الاعياء • وذبلت ورده نفسها وباخت • وأدركت الشيخوخة الغرام فى مهده وبات لاهثا برغم كل المحـاولات المخلصه لضخ ماء الحياة فى عروقه « واستنفدت ليـالى الشتـاء الأحـاديث وشملها الصمـت أوقاتا»

(ص ١١٣) واشرفت النشوة التى عاشاها عـلى الاحتضـار « يا للرعب •• وردة محبة صـادقة وجميلة • يا الهى •• ما العمل لحمـاية النشـوة من النعاس • أو لبعث الشعر الذى مات بأصيل الشتاء المعتم » (ص ١١٧) •

وظهرت مارجريت فأجهزت ترنماتها الشهوانية الملتهبة على الثمالة الباقية من الغرام الذاوى ••• وانطلقت بهما السيارة نحو الهرم تحت أستار من الظلمة المتكاثفة •• يا الهى ، ليست هذه مارجريت التى اكتوى بنارها فى اللقاء الخاطف العاصف •• صحيح أن « مسها بديع • ولكن هذا لاشىء • المهم أن تلامس سر أسرار الحياة • واندفعت الكلمات المتقطعة فى أنات كلغة السكوت فى الليل ـ وغنى الانسجام أغنية تبشر بحياة أفضل • وصهرت حرارة الأنفاس قلوبا أضناها البرد • وغابت الأعين حتى عن ظلمه الليل • وتنهد فؤاد فى ظفر وارتيـاح • وتنهد من شدة الارتياح • وتنهد من ثقل الارتياح• يا الهى • وتنهـد فى فتور وغم • ونظر الى الظلام البهيم وساءل نفسه • اين النشوة الحقيقيه • وأين مارجريت فان الظلام لم يبق منها على شىء » (ص١٢٠) لذا فانه ما يلبث أن يلفظها بعد ليال قليلة كالنواة « وقد اقتنع بأنه لا جـدوى من الاستمرار » (ص ١٢٥) ومضى « كل ليلة يذهب بامرأة من هذا الملهى أو ذاك أو حتى من الطريق » (ص ١٢٦) •

واستمرت الحال على ذلك حتى كانت ليلة دعا فيها راقصة من كابرى تدعى منى « وهو يضمها فى حضنه ، أرعشته رغبة غريبة فى قتلها • وتخيل أنه يشق صدرها بسكين فيعثر فى داخله عما يبحث عنه • القتل هو الوجه الخلفى للخلق وهو تكملة الدورة الملغزة التى لاتتكلم » (ص ١٢٦) •

وكان هذا الخاطر الذى راوده فى أحضان منى ـ لاحظ دلالة الاسم والمفارقة الحادة التى تكونها مع الموقف ـ دليلا قاطعا على انهيار ضريح الآمال العذبه، واشارة أكيدة الى أن التردى فى الجنس يسفر عن فشله كطريق الى نشوة الخلق المفقودة ، فقد كاد يقذف ببطلنا الى تخوم الوجه الخلفى للخلق •• الى براثن القتل •• فنفض يـديه من الجنس تمـاما واندفع بلا وعى فى طريق آخر •

وقبل أن ننطلق مع عمر فى هذا الطريق الشائك الآخر ، علينا أن نناقش دلالات الجنس فى هـذه الرواية بعـدما فرغ بطلنا من رحلته معـه •• فقد تعرضت (الشحاذ) ، عند التناول النقـدى ، لقدر هائل من الاعتساف والتجنى عند مناقشة هذه الجزئية بالذات •• فيرى ناقد أن الاغراق فى الجنس ليس الا وسيلة بدائية للتخلص من الآلام النفسية الطاحنة لاتتناسب مع من كان فى ثقافة عمر وخبرته•

ولا يفطن أكثر من كاتب لدلالة الجنس فى هـذه الرواية ٠٠ بينما يؤكد آخر لامعقولية البحث عن سر الوجود فى أحضان العاهرات ٠

بينما الحديث عن سر الوجود لم يظهر فى الرواية الا بعد اخفاق الجنس تماما فى أن ينقذ البطل من براثن حالة العقم الكثيفة التى أحس بها ٠٠ اذ كان الجنس فى هذه الرواية هو الثقب الذى حفره عمر فى جدار الموت الرهيب الذى سيطر عليه بعدما التهم السأم كل النجاح التجارى الزائف ٠٠ وانطلقت من منطقة المـاضى جحافل الآلام الضميرية لتقيـــم فى وجـه عمر ذلك الجـــدار الرهيب ٠٠ فلـــم يبحث عمر عند ذلك عن سر الوجود ولكن عن نشوة الخلق المفقودة فى مقابل هذا العدم المطبق على كل الأبقار الراعية فى كسل يعكس طمأنينتها الراسخة ، غير عابئة بذلك الأفق الذى ينطبق كالسجن عـلى هذا الواقع المسور بقضبان غليظة لامرئية ٠٠ عن نشوة الخلق التى يمكنها أن تنقذه من براثن ذلك الضياع العدمى الذى ران على كل حيـاته فوصمها بالعقم والاجداب ٠

وقد لاحظنا الربط المتـكرر بين أفعـــال الخلق والكينونة فى كل الأجزاء التى يدور فيها الحديث عن الجنس فى الرواية ٠٠ والتى قدمنا منذ قليل جزءا كبيرا منها ٠٠

اذن ٠٠ فلم يكن اغراق عمر فى الجنس نوعا من التبذل الرخيص أو الشهوانية كما قد يتبادر الى الذهن لأول وهلة ٠ ولكنه كان محاولة يائسة لملامسة سر أسرار الحياة ٠ للقبض على لحظة الخلق الساحرة والتمرغ فى فيافيها التى تهب الحيــاة المعنى ٠ فالجنس غير مقصود فى هذه الرواية لذاته ولـــكن لدلالاته الثرية بالظلال ٠٠ فلم يكن شبق شهريار الأسطورى للجنس هو السبب الكامن وراء معاقرته كل ليلة امرأة ٠ بل كانت توتراته الروحية ومخاوفه وقلقه ورعبه من الخيانة وانعدام ثقته فى المرأة هى السبب الحقيقى ، ولم يكن الجنس غير الوعاء الذى صب فيه هذه التوترات وتلك المخاوف ٠٠ كذلك كان الحال مع عمر ٠

غير أن الجنس لم يفلح فى الوصول به الى لحظة الخلق المبتغاة ٠٠ ذلك لأن الخلق عن طريق الجنس من أكثر معانى الخلق ضيقا وأقلها مجلبة للرضى ٠٠ وعمر كان قد اجتاز من البداية هذه الخطوة ٠ ومن ثم كان التردى فى سراديبها ، وجها آخر من وجوه العقم الذى استولى على عمر ، والذى دفع به فى دروب هذه الرحلة المضنية الخائبة ٠ ومن هنا رد بعنف الى لحظة البدايه بعدما خيم الفشل مبتلعا انجـــازات الرحلة المضنية الخائبة ٠٠ فأى طريق سيسلك ؟! وما هو الوجه الثالث لحالة العقم التى استولت عليه ؟

(ب) التصوف ٠٠ الوجه الثالث للعقم والاجداب

لم يجد أمامه بعد ذلك التسول المرير الذى عاشه مستجديا نشوة الخلق « التسول فى الليل والنهار ٠ فى القراءة المجدبة والشعر العقيم ٠ فى الصلوات الوثنية فى باحات الملاهى الليليـة ٠ فى تحريك القلب الأصم بأشواك المغامرات الجهنمية » (ص٩٩) الا الامعان أكثر فى مباءة الفردية والانعزال حتى أمسى وكأنه رجل القمم الجرداء ــ حسب تعبير كامو فى (السقطة) ــ يعيش وحده فى عالم غير عالم البشر، ويهتم بغير همومهم ٠ يحلق فوق الواقع ولـــكنه لايدوس فيه ولا تلغ أقدامه ترابه ٠٠ يخرج من طريق الجنس الشائك ، ليقذف بنفسه فى براثن سرداب شائك جديد ٠٠ الا أن بداية خطواته على هذا الطريق الجديد تتمايز عن بداية الخطوات على الدرب القديم بأنها لاهثة محمومة وغير عابئة بشىء ٠ فقد قوضت الرحلة الداميــة الأولى فى طريق الجنس بحثـا عن نشوة الخلق المفقودة ، كل المشاعر الاحترامية التى كان يكنها عمر للمواضعات الاجتماعية ٠

ومن هنا فقد بدأ هذه الرحلة الجديدة بعـــدما تخفف أو تخلص من كل الأعباء والتقاليد الاجتماعية التى عاقت بعض خطواته فى الرحلة الأولى ٠٠ هجر البيت وكاد يتخلى عن العمل ٠٠وكفت ذكريات الماضى عن اثارة الآلام الضميرية ٠٠ويئس تماما من معالجة الشعر بعدما نفض يديه من الثورة منذ عصر طويل ٠ وفشل الجنس فى أن يهبه لحظة الخلق المبتغاة ، فأعطاه انبلاج الفجر فى صمت الفضاء الصحراوى لحظة أخرى وعاها « اليقين بلاجدال أو منطق ٠٠ القاس المجهول وهمسات السر ٠٠ ألا يستحق أن ينبذ كل شىء من أجله » (ص ١٣٤) ٠٠ وكانت نفسه قبلها قـد « هفت الى أشــــعار الهنـــد وفارس » (ص ١٢٨) ممهدة ، بذلك الطريق لأولى تجاربه الساذجة فى الادراك الصوفى ، ولخطواته التى توالت بعد ذلك على هـــذا الدرب السردابى الشائك ٠

والحقيقة أن تصوف عمر الحمزاوى له طابع خاص ومذاق فريد ٠٠ انك لاتحس فيه بلذة التفانى فى المحبوب من فرط التواصل معه ، ولكن بنشوة الراحة من رحلة عقلية مضنية وقاسية ٠٠ انه فى الواقع نوع من الانتحار العقلى ٠٠ جاء تتويجا لرحلة شاقة ومتعثرة فى دروب التوق الى نشوة الخلق التى ذاق لذتها مرة فى مطالع الشباب ، وفى سراديب الرغبة الصادقة فى التخلص من حالة العقم والاجداب المريرة التى تلبسته بعدما انتقل الى المقاعد الوثيرة، واستقر ــ بالنجاح والعصامية ــ فى صفوف الذين ثار ضدهم فى مطلع الصبا ٠ وعبر ممرات الفشل فى اقتناص لحظة النشوة الزائلة التى تجود بنفسها لبرهة ــ فى الجنس ــ عند ملامسته لسر أسرار الحياة ٠

ومن ثم لم يجد أمامه بعد هذه الرحلة العقلية المضنية التى أسفرت عن فشل ويأس ذريعيين سوى الانتحار العقلى والتردى فى سراديب التصوف ·· ساعده على ذلك أنه كان قد تخفف – كما ذكرنا – عبر مسيرته الجنسية الكبرى من كل المسئوليات والالتزامات الاجتماعية ·· فارتفع عبر هذا التصوف « فوق أى رغبة · وترامت الدنيا تحت قدميه حفنة من تراب · لاشىء · لا أسأل صحة ولا سلاما ولا أمانا ولا جاها ولا عمرا · ولتأت النهاية فى هذه اللحظة فهى أمنيه الأمانى » (ص ١٣٤) ·· ألم أقل أنه انتحار عقلى ؟··

لقد ارتفع عقب أولى تجاربه فى الادراك الصوفى ، فوق كل رغباته المحبطة ، ونبذ الدنيا عجزا لا تفضلا ، وابتغى أن تقبل النهاية فى هذه اللحظة فهى أعز الأمنيات ·· ملقيا بذلك نفسه بين براثن الموت ، ولكنه الموت البطىء الشائك ·· وسيطر الصراع بين الموت الصوفى الزاحف وبين بقايا الحياة على كل الصفحات الباقية من الرواية ·· وكما صحبنا البطل فى مسيرته الجنسية الكبرى ، علينا أن نرافق خطاه فى مسيرته الصوفية أيضا ، وأن نفض مغاليق تلك الرؤيا الكابوسية التى قدمها لنا فى آخر الرواية ·

فبعد أن عاش لحظة النشوة فى صمت الصحراء ، فى نفس الليله التى كانت تلد فيها زينب ·· بدأ الدائس فى الظلمة يلتهم بخطواته السرداب الى نشوة اليقين الصوفى ·· انتقل الى منزله من جديد بعدما تحقق من لاجدوى التحدى ·· « وانقطع عن مغامرات الليل الخائبة · ووهبته بثينة وجميلة وسمير مسرات لاتنكر · والنيل يجرى تحت الشرفة بلاتوقف وهو يسأل بلهفة متى تعود رحمة الفجر فى الصحراء؟ واعتكف فى حجرته طول الليل يقرأ ويتأمل حتى يجىء الفجر وينظر الى الأفق ثم يتساءل أين الرحمة أين ؟·· وهاهى ترانيم فارس والهند والعرب المليئة بالأسرار ولكن أين السعادة أين ؟·· ولم تشعر بالكآبة وأنت بين هذه الجدران الرحيمة ؟ وما هذا الشعور المقلق الذى يهمس لك بأنك ضيف غريب موشك على الرحيل ، والى أين ؟ » (ص ١٤٣) ·· ونفسه القلقة لاتذوب فى نشوة اليقين التى تجلت له فى الصحراء ، ولكن تتعذب · بذلك الصوت العقلى الذى يسيطر على رحلته الصوفية ·

ويحاول الواقع الخارجى – وهو فى الرواية موظف فى خدمة عمر – أن يلطمه بقبضته الفولاذية علـه يفيق ، فيفاجئه ذات عصر بعثمان خليل بمكتبه بعدما خرج من السجن لتتم المفارقة الحادة بين « رجل خارج من السجن الى الدنيا ، ورجل يتحفز للخروج من الدنيا الى عالم المجهول » (ص ١٤٥) ·

ولكن أنى لهذه المفارقة أن تحركه ، اذ « لاشىء مشترك بينكما الا تاريخ ميت · ولا يوحى اليك الا بمشاعر الذنب والخوف وازدراء النفس · ولم يدر بعد أن كتب الغيب حلت محل الاشتراكيه فى مكتبتك وهاهو يعترضك كقدر وأنت تهـرب من الاهل والدنيا » (ص ١٥٠) ويضيق عليك الحصار ولكن دون ما جدوى فما أروع استجابة نفسك للهرب · ويلح عثمان بينما يهرب عمر وينزوى فى أبعد الأركان بلا مبالاة تضاءلت أمام استهانة مصطفى وصراحته الجريئه وهو يحكى قصه الانحدار دون ما خجل ·· وتشدق عثمان بالكلمات الكبيرة الرنانة ، ولكن الصمم كان قد استولى منه على الآذان التى كان يطمع فى العثور فيها على أصداء أفكار الشباب الثائرة ·· وأمعن فى الهجوم فواصل بطلنا الهرب قائلا : « انه صمم على ألا يشغل نفسه بشىء وأن يزيح الدنيا عن عاتقه » (ص ١٦٩)

وعندما سأله عثمان عما يشغل باله أجاب « أفكر فى تفجير الذرة فان تعذر ذلك ففى القتل ، فان تعذر ذلك ففى الانتحار» (ص١٦٨) فلما حوصر بالأسئلة المدببه بعدما قرر أن يهجر العالم تماما عن غايته اجاب « لأنطح الصخر » (ص ١٧٢) ·· وقالوا له ككلمات العزاء فوق جثة الفقيد « أنت بنيان قائم ولا يجوز أن يتهدم للا شىء » فأجاب « لست شيئا فى الواقع » (ص ١٧٣) وتاقت نفسه الى لحظة التحرر الكامل فهجر البيت نهائيا ·

وعاش حياة صوفية بدائية خارج أسوار المكان والزمان فى كوخ صغير تنبسط من حوله الأرض المعشوشبة وتحيط به أشجار السرو الرفيعة المقام (ص ١٧٥) ·· وبدأت رؤاه الصوفية تتبدى له محجبة فى البداية ثم سافرة بعد قليل ·· وانطلق فى سراديب الأحلام الكابوسية طوال العام والنصف وهى الفترة التى مكثها فى كوخه المنعزل ·· وأخذت الأحلام تؤكد بقايا التصاقه بالعالم الذى هجره ، اذ ألحت عليه فى البداية أطياف بثينه ومصطفى وصوت عثمان ·

لامته بثينة لأنه هجرهم من أجل اللاشىء ، وأكد له مصطفى أن الطريق الى الرحمن أيسر من ذلك بكثير ، وأننا فى عصر هزلى فلماذا تشبث هو بجنون اليأس بلا فائدة · أما عثمان فقد أتى بالمعجزات ، فوق دراجة مزركشة بالزينات الشعبية عبر سطح الترعة ، محققا بتلك الأدوات التكنيكية البسيطة ذات الطابع الشعبى سيطرة كاملة على الطبيعة ·· الا أنه تخلص من كل هذه الأطياف بالمثابرة ·· ثم تبدت له بعد ذلك الرؤيا ·· الرؤيا الصوفية الكاملة ·

همس له النجم فى مطلع الرؤى ·· انظر ·· فرأى فراغا لاشىء فيه كأنما المطلق يسفر عن خواء

رهيب ، فاجاب ، ليس هذا ما اتوق لرؤية وجهه · فهمس به انظر ، فاذا هالة الظلام العدمية تنحسر « عن رجل عار وحشى الملامح مسدل الشعر حتى المنكبين · يقبض بيمناه على عصا من الحجر اتصلد ويتحفز للقتال · ووثب نحوه وحش لم تره عينى من قبل ، كأنه تمساح ولكنه يقوم على أربع أرجل طوال وله وجه ثور ، ودارت بينهما معركة دامية انتهت بسقوط الوحش ، وتراجع الرجل مترنحـــا والدماء النازفة تخضب وجهه وتسيل فوق ذراعيه ، ولـــكنه رغم آلامه ابتسم » (ص ١٧٩) ·· ولم لايبتسم ، ألم يحققسيادة الانسان البدائية وسيطرته على الطبيعة وتفوقه على كل أخطارها ··

ولكن ليس هذا ما تتوق اليه نفس عمر ، فهمس النجم أنظر ، فانجابت الظلمة عن ســـاحة معركة وحشية دامية بين أهل الغابة وأهل الجبـــل ·· الحرب وانتصار الحضارة الصحراوية والعبودية على حضارة الغابة البدائية ·· ولكن ليس هذا مبتغاه فهمس النجـم انظر ، وتوالت مراحل التـــاريخ الحضارى أمام ناظريه ·· الحضارة الزراعية تسوى الأرض فتحرثها ، ويحتل العمل بلا ككل واجهـــة اللوحة فيتواتر التقدم الانسانى ، ثم تتوالى المشاهد ويبدأ الفكر فى الوفود الى مقدمة اللوحة يعانقه العلم بمفهومه الرقمى السقيم · غير أن كل هـذا ليس ما يتوق اليه فقد تخطاه مع تخليـــه عن موكب الثورة الاشتراكيه وعن مفهومها للعالم والانسان·· فأين يكمن العريس واهب النشوة ؟!

طارده سمير برأس عثمان ، فارتمى على الأرض متهدما واذا به يرى رؤاه كصوفى ·· رأى « صفصافة تترنم ببيت من الشعر ، واقتربتمنه بقرة قائلة أنها سوف تتوقف عن در اللبن لتتعلم الكيمياء · وزحفت حية رقطاء ثم بصقت أنيابها السامة وراحت ترقص فى مرح · وانتصب الثعلب حارسا بين الدجاج · واجتمعت جوقة من الخنافس وغنت أغنية ملائكية · أما العقرب فتصدت له فى لباس ممرضة » (ص١٨١)

فيالها من رؤيا حافلة بالأمنيـــات المســـتعصية والرغبات التلفيقية ·· أن يترنم الشجر بالشعر ، ويحرس الثعلب الدجاج ، وتتحول واهبات السم الى جنود الرحمة والمرح ·· وتترنم الخنافس بالأغنيات الملائكية ·· عالم كامل من الوهم الخالص ، لايتركه الواقع يهيم فى فيافيه الشاسعة ـ والواقع مجند فى خدمة البطل كما قلنا ـ فيوقظه على قـدوم عثـمان مطاردا ، ·· ويخبره أنه فى فترة عزلته تلك التى استغرقت عاما ونصف عام ، تزوج من بثينة وفى اعماقها منه جنين على عمر أن يرعاه فعثمان مطارد · ولكنه ينكره ، ينكر عثمان وبثينه وكل شىء ـ كما أنكر التلميذ المسيح ثلاث مرات قبل طلوع الشمس ـ

فيهم عثمان بالرجوع ولكنه يرتد حانقا صارخا « كيف اهتدوا الى مكانى بهذه السرعه » وتتم المطاردة داخل الكوخ الغائص فى الظلام ، ويصاب عمر برصاصة تخترق الترقوة ، وتعود به السيارة الى العالم ممددا كقتيل وقد انبثق فى وعيه بوضوح عجيب ، وبنفس أسلوب الانبثاقات الاشراقية ذلك البيت الشعـرى القديم «ان كنت تريدنى حقا فلم هجرتنى» (ص ١٩١) ·· وكأنى به يقدم مفتاح الرواية أو حكمتها لا أدرى وهو مستلق على ظهره فى السيارة ينزف دما · أو كأنه يريد أن يقدم لنا خلاصة رحلته الطويلة المضنية فى تلك الحكمة التى لم تنبثق عن معاركته جزئيات الرحله ، ولكن كانبثاق الجمجمات الصوفيه دون ما تقديم أو تمهيد ··

انها نهاية رحلة التصوف الشائكة التى كانت بحق وجها ثالثا لحالة العقم والاجداب التى تفجرت فى أعماق عمر منذ صفحات الرواية الأولى ·· وهى أيضا نهاية الروايه · اذ يفيق عمر من حلمه الكابوسى الرهيب فى اللحظة التى يلامس فيها الحلم تخـوم الاحلام ـ فكما يقول نوفاليس ـ حين نحلم بأننـا نحلم فاننا نبدأ بالاستيقاظ ·· وهذا بالفعل ما حدث لعمر ·

لقد بدأ فى الاســتيقاظ من ذلك الحلم الكابوسى المزعج ، ولا أريد أن أقول من رحلته الطويلة التى قطعها عبر صفحات الرواية كلها ، لأننى بذلك أدخل الرواية بأكملها فى نطاق الأحلام الكابوسية المزعجة· وصحيح أنها تلوح كذلك ـ حلما طويلا مزعجا يفيق منه البطل فى النهاية ـ اذا ما نظرنا اليها عبر عين تقيم للوقائع اعتباراتها · ومن ثم تمنحنا هذه الرؤية لها مبررا منطقيا لذلك البيت الشعرى الذى تردد كالحكمة فى آخر الرواية ·· ذلك البيت الذى يريد أن يلقى غلالة واقعية ومنطقية فضفاضة على جســد صوفى عقيم وشديد الضمور ·

وقبل ان نترك هذا الجزء علينا أن نرى أى تصوف عاشه بطلنا طوال هذه الرحلة الشائكة المضنية ؟!

من البداية لانحس فى تصوف عمر ـ لأنه وليد الانتحار العقلى ـ بروحانية التصــوف الاســلامى المجنحة ، ولكننا نلمس فيه عقــلانية التصــوف المسيحى ·· نحس فيه أصداء تصــوف عمانويل ســـويدنبورج وأفلوطين والقــديس اوغسطين ونيكولاس فيرار وان كان أكثر اقترابا من تصــوف البروتستانتى الكبير يعقوب بوهمه ·· انه تصوف وليد تفكير عقلى مرير أو نهاية لهذا التفكير (١١)

فبرغم أن عمر يـذوب فى الحب المتعلق بشىء لانهائى أزلى يغدق على النفس صفاء لاكدر فيه ـ كما

(١١) راجع القسم الثانى من كتاب (ازمة الضمير الاوروبى) لبول هازار ·

يقول سبينوزا – فاننا نحس أنه مازال حائـــرا حيرة سبينوزا فى البحث عن المضاف والمضاف اليه. وهو هائم أيضا بضرورة التيقن من وجود من يحبه والتعرف على صورته .. انه يريد باصرار ساذج أن يتجلى له المعبود سافرا ، وأن تغدق نشوة اليقين أفياءها عليه دون ما تقتير .

ومن ثم فانه ينطلق باحثا عن هذه النشوة بطريقة تذكرنا بسذاجة ستيفن ديدالوس بطل جويس الذى خرج فى المساء يبحث فى الحدائق وعلى أرصـــفة السفن عن مرسيدس – بطلة رواية دوماس (الكونت دى مونت كريستو) – التى هام بهـــا عقب قراءة الرواية واستغرق مذ ذاك البحث عنها أياما . وتذكرنا أيضا بتوق شيلى الجارف – وعمر شاعر – الى أن يعثر فوق هذه الأرض ، على فتاة تشبه تلك الفتاة التى عانقته مرة فى أحد أحلامه ..

ولا ينتهى هذا البحث الجنونى الساذج عن المطلق ونشوة اليقين ، الى الايمان بوجود الله كقوة مرافقة للطبيعة تعيش داخلها فى وحدة سرمدية كوحدة الوجود عند سبينوزا . ولكن بوجوده كقوة مفارقة للطبيعة . تتحكم فى كل شىء وتــوجه كل شىء ، والتعرف عليها هو أمنية الأمانى .. وهذا هو أخطر التحولات التى أشرنا اليها فى بداية هذه الدراسة ، والتى تبرز من خلال هذه الرواية . لقد كان ايمان نجيب محفوظ بالله واضحا خلال أعماله السابقة . ولكن هذا الايمان كان يتبدى من خلال رؤية قريبة من وحدة الوجود التى نادى بها سبينوزا ومن فكرة الاله الحلولى عند الرواقيين ، ولم تتجاوز أبدا فكرة التكامل والتناسق التوفيقية التى يقول بها ليبنتز . الا أنه هنا يتجاوز تماما أبعاد فـــكرة ليبنتز هى الأخرى برغم أنها ترى فى النهاية وجود الله كقـــوة مفارقة للطبيعة ، ولكنها لاتتبدى فى بهائها وجلالها الا من خلال تكامل الوجود وتناسقه .. انه يبــدو هنا كقوة مستقلة مسيطرة تعود بالأذهان القهقرى الى ألوهية القرون الوسطى المطلقة .

ومن هنا قلت ان تصوف عمر أقرب الى تصوف يعقوب بوهمه الذى حاول عبره التمرد على فوضى العالم العقائدى وعلى لامحدودية فكرة الله .. بـل اننا لو نقبنا فى حياة بوهمه لوجـــدنا أن رؤياه انبثقت فجأة وبسذاجة ، كما تجلى السر فى صمت الصحراء لعمر .. فقد تمت أولى تجارب بوهمـــه « ا لعظيمة فى الادراك الصوفى عندما رأى وعـاء معدنيا أسود اللون كان سطحه اللماع يعكس أشعة الشمس ، وجعله انعكاس الأشعة يغرق فى ذهول شديد نشوان ، واستولى عليه احســاس غريب ، ولاح أنه نفذ الى أعماق الطبيعة كلها وفهم العالم والمعنى الكامن فيه . وانطلق فى الحقول وظلت تلك الرؤيا معه ، وبدا عليه أنه كان يستطيع أن يرى أعماق الاشجار والحشائش وكانها كانت من زجاج وكان يسطع فى أعماقها نور » (١٢)

أليس هذا هو ماحدث لعمر وبنفس الأسلوب .. بل اننا نجد أن المتاهة التى غرق فيها بوهمة والتى تطل علينا من كتبه هى نفسها المتاهة التى تردى عمر فى سراديبها ، بحثا عن نشوة اليقين التى تنتشله من بين نواجذ العقم ومخالبه .. ولـــكن هل كان يمكن أن توصله هذه المتاهة الى شىء ؟ .. أو بمعنى أكثر عمومية هل يمكن أن يوصل البحث عن المطلق – بهذا الفهم للمطلق – الى شىء ؟ .

منذ مئات السنين والاجابة على هذه القضـــية واضحة وبلا .. (لا) كبيرة لا تحتاج الى شك منذ أن « طلب الملك هييرو من الشاعر سيمونيدس أن يصف له الله ، فالتمس يوما كمهلة ، وفى اليوم التالى التمس من الملك أن يمد المهلة الى يومين ، ثم فى اليوم التالى الى أربعة .. وهكذا ، حتى عجب الملك من ازدياد عدد الأيام ، فسأله .. فأجاب الشاعر بأنه كلمـــا فــكر فى الأمــر ، ازدادت أســباب الغموض » (١٣) .. هذا عن وصف الله فما بالك بالتعرف عليه .. انه طريق شائك وعلينا أن ننفض أيدينا منه لندرس شخصيات الرواية .

(البقية فى العدد القادم)

(١٢) كولن ولسون (سقوط الحضارة) ص ١٩٣ .
(١٣) بول هازار (أزمة الضمير الاوروبى) ص ١٢٤ .





العهد والساهران

للشاعرة وفاء وجدى

ـ دعنى أقصها عليك

ـ ممجوجة روايتك

أطفىء لنا المصباح ربما ننام .

ـ ها أنت قد نسيت عهدنا

حين التقينا منذ ليلتين

وهالة بيضاء فى المساء تعبر السماء

سمعتنى أقول :

« لا أستطيع أن أنام »

ـ سحابة سوداء مثقلة

كانت تمر فوق غرفتى

هربت للميدان كى أروغ فى الزحام

فما استطعت ..

عانقت مصباحا على الطريق

وصحت فى جنون :

« لا أستطيع أن أنام »

ـ سمعت صيحتك



سمعتها بقلبى المؤرق اللهيف
وقلت : ها هو الرفيق ..
ودعت نجمة شعاعها يوشوش القلوب
نهلت من شفافها الحنين والحنان
وقلت نلتقى على السهر
انا وانت نلتقى على السهر ..
ـ يا شاعر العشاق نم
سئمت قصتك ..
ـ انا اسامر القلوب والعيون
أبثها الاشواق والحنين ..
ألا تجب ؟
ـ أحببت مرتين ثم ضقت بالهوى .
فى المرة الاولى .. سجدت قرب بابها
بكيت فى مفارق الظنون
لكنها تسللت من بابها الخلفى فى الظلام

. . . .

وحينما ظمئت للهوى
مرت مع النسيم نفحة من الحنان
فجفت الدموع
واستيقظ الفؤاد فى الضلوع
وقال يسأل الربيع :
((او باقة من الزهور الحبيبة ؟))

. . . .

عبرت واحتى لاجمع الزهور
لكنما تنهدت شجيرة والقت الاوراق والزهر
ونبع واحتى الشفيف
اربد فى مجاهل الضباب واستتر
وعادت الطيور للشجر
حزينة .. ظمآنة الوتر

. . . .

اسرعت للميعاد العق الظنون ..
رأيت بسمة ترف فى أمان
لكننى ألقيت قفازى بوجه غادتى
وسرت أسحق الحنين والحنان ..
ـ ها قد رويت قصتك
ـ رويتها لكى أحس بالالم ..
لكى أحس بالندم ..
لكن قلبى من رخام .
ـ أما أنا ..
ـ أشعل لنا سيجارتين
ـ نعم ..



تطيب لى سحائب الدخان
حبيبتى رأيتها تطل من خلالها
ـ أوقف سحائبك
مللت رؤية الدخان
أفعي كئيبة تطل من خلالها
انشد لنا موالك الريفى عله
يستقدم النعاس ..
ـ لكننى عاهدتها الا أنام
وجئت كى ألقاك فى السهر
والحب يابى أن ننام .
ـ ما عدت أستطيع أن أطيع حاكمك ..
ان شئت باسم الحب أنت لا تنم
أما أنا فليتنى أنام .
ـ يا صاحبى ..

دعنى أعود للنجوم
يا طالما اودعت فيها سر لهفتى
بدون أن تمل ..
ـ فلتبق يا رفيق وحدتى
لعلنى أقاوم الملل
ولتحك قصتك .
ـ حبيبتى ...
لو أستطيع وصفها ...
لقلت انها ...
. . . .
مللت يا رفيق قصتى ..
ـ نام الفتى بغير أن يتم قصته .

●

ونقرت على الزجاج دمعتان .

أمين الخولى

١٨٩٥ - ١٩٦٦

بقلم شكرى محمد عياد



أمين الخولى انتماء مباشرا الى جيل الثورة العرابية ، ويستمد متابعة الأولى من الشيخ محمد عبده ، بالرغم من انه كان معاصرا لطه حسين ومحمد حسين هيكل ، وعباس محمود العقاد ، وهؤلاء - على اختلاف وسائلهم وطرقهم - آثروا أن يبدأوا فى حقل الأدب والدراسة الأدبية بداية جديدة لا تدين للجيل السابق لهم بشىء يذكر ، ولكنها تعتمد على جهودهم هم فى المزاوجة بين الثقافة العربية وبين واحدة أو أكثر من الثقافات الأوربية · انهم أعادوا طرح قضية الامتزاج الحضارى من جديد ، وبأسلوبهم ، بعد ان أخذت سياسة « تغريب » مصر التى بدها الخديو اسماعيل تؤتى ثمارها من حيث القشرة الخارجية للثقافة ، وان بقيت مصر فى أساس حياتها الماديه قطعة متلكئة من القرون الوسطى ، وفى جوهر حياتها الروحية جنينا يحمل فى تكوينه ميراث ألوف السنين ولكنه لم ير النور بعد ·

انفرد أمين الخولى عن سائر جيله بما كان ينبغى أن يكون هو الأصل : انفرد بالقوامه على تراث الجيل السابق ، ينمى خير ما فيه ، ويستكمل نواقصه ويصلح خطأه ، ويتطلع لتحقيق ما لم يسعفهم زمنهم بتحقيقه · وبدلا من أن يضع احدى قدميه على أرض الثقافة العربية ، والأخرى على أرض الثقافه الغربية آثر ان يثبت قدميه كلتيهما فى أرض بلاده ، ويمد عينيه الى ما على الضفة الاخرى ، فان أعجبه شىء أخذ منه بقدر ما يريد ويحتاج ·

كان ذلك ظاهرا فى كل شىء من خطة الأستاذ أمين الخولى ومسلكه : فى المبادىء التى جعلها كالدستور لعمله ، من مثل قوله : « أول التجديد قتل القديم فهما » ، والكلمة التى جعلها كالشعار : « تجديد لا تبديد » · فى أسلوبه الذى يبدو شديد الشبه بأسلوب الأستاذ الامام ، حتى فى تدفقه الخطابى احيانا ، وان كنت تجد فيه تأثرا خفيا بأحكام الأسلوب العلمى كما يعرفه الأوربيون فى أبحاثهم · فى تقديره العميق للصلة بين الأستاذ وتلاميذه ، وكان يسمى التلاميذ « أبناء الرأس » ، فتذكر بهذه التسمية قول الشيخ محمد عبده : « والدى أعطانى حياة يشاركنى فيها على ومحروس ، والشيخ جمال الدين أعطانى حياة أشارك بها محمدا وابراهيم وموسى وعيسى والأولياء والقديسين » · فى صلته الدائمة بقريته « شوشاى » ، التى كان يلم بها كثيرا ، ويقضى فيها جانبا من عطلاته · بل فى ملبسه وطريقة كلامه ·

ولقد كنت تستطيع أن تخلص من هذا كله بوصف للاستاذ امين الخولى يلحقه بالمحافظين ، لو لم يكن يتم بناء سبقه الى وضع أسسه أعلام يدين لهم الشرق العربى بفكرة التجديد نفسها : وأولهم الشيخ رفاعة رافع الطهطاوى ، ثم الشيخ محمد عبده · واذن فقد كان الأستاذ أمين الخولى مجددا كما كان من ذكرناهم من أبناء جيله - وغيرهم - مجددين ، ولكن تجديده كان تجديدا رأسيا ، ان صح هذا التعبير ، حين كان تجديدهم - فى جوانب منه على الأقل - افقيا · فهم قد ترجموا ولخصوا وعرفوا بما لدى الغربيين من شعر وقصص ودراسات ، أما هو فلا نعرف له - مع اقتداره على لغتين أوربيتين وهما الألمانية والايطالية - شيئا من

هذا ، بل انه ، حين يستهدى بنتائج الدراسات الأدبية والانسانيه عند الأوربيين ، يؤثر أن يتحدث عنها باجمال ، معتمدا على ترجمة عربيه جيدة ، أو مشيرا الى دراسات الأساتذة العرب المتخصصين . وهنا يبدو أسلوبه أكثر ما يكون شبها بأساليب القدماء فى كتبهم العلميه ، كهذا الهامش الذى يجمل ما يحتاج اليه من نتائج علم النفس التكاملى تمهيدا ل « رأى فى أبى العلاء » :

«اشتهر القول فى هذه الحقائق النفسية ، حتى أغنى عن التفصيل هنا. وجملة ما نشير اليه منها : أنهم يجعلون الغرائز الانسانيه مجموعات ، اقواها وأهمها مجموعة غرائز الذات ، أو المركب الذاتى ، الذى يتألف من عناصر تكون وحدة متماسكه ، تصل بين العقل والجسم ، وبها قوام الشخصيه ، فاذا ما اعترى هذا المركب الذاتى من العقبات ما يؤثر عليه كالعيوب الطبيعية ، وجدت عقدة الإنحطاط ، ومركب النقص .. ولهذه الحال أثر فى الشخصيه يختلف باختلاف الاشخاص والأمزجة والطبائع ، فقد يؤدى الى مشكلات نفسيه ، وحالات عصبية ، تعجز الشخصيه ، وقد يؤدى الى شعور قوى بالذاتية ، وتماسك فى الشخصية ، رغبة فى التعويض ، وتحقيق التكافؤ النفسى .. ولعل هذا يفسر القولة المأثورة : كل ذى عاهة جبار .. »(١)

ولا أعرف للاستاذ أمين الخولى عرضا مطولا ــ بعض الشيء ــ لكتاب أوربى الا ما نجده فى كلامه عن « صورة البلاغة عند المحدثين » ، ولا اصطلاحا ترجمه ترجمة عن لغة أوربية الا اصطلاح « فن القول » الذى اخذه عن الايطاليه (٢) .

وقد يوهم ذلك ــ مرة أخرى ــ بنوع من التعصب ولكن الأستاذ الخولى لم يكن يجهل ما فى العناية بثقافات الغرب من فائدة ، أما الثقافات العلمية فطالما ذكر بأن « العلم لا وطن له » ، « لأن العلم ليس الا حقائق ذاتية لا تتغير بالزمان ولا بالمكان ولا بالمتناول ولا بالمتذوق ، ولا بالعارض ولا بالدارس » (٣) .

وقد رأينا نموذجا من استخدامه لنتائج العلم الحديث فى الدراسات الأدبية ، بل انه جعل من أهداف مدرسة الأمناء « أن يكون درس الأدب وتاريخه على منهج تصححه الخبرة الانسانية بالحياة والنفس والجماعه ، ويمثل التقدم الانسانى والرقى العقلى » .

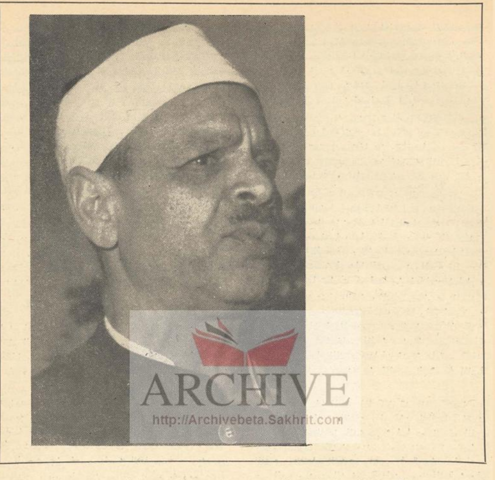
وأما الآثار الأدبية الكبرى ، فقد كان يعلم ــ بادراكه العقلى وذوقه الفنى ــ كم فيها من تراث انسانى مشترك ، وهو الذى يقول : « فانك لتجد أصول الحس ومصادر المعنى من العاطفة الانسانية والمشاعر البشرية واحدة متشابهة ، متفقة فى الشرق مع مثلها فى الغرب: فالحب والحزن والبغض والغيرة والانتقام ، ألوان للحياة النفسية ، أعراضها فى البشريه متماثلة ، وخصائصها فى الناس متوافقة ، فهل نجد الناظم أو الناثر أو القاص الذى يغنى عاطفة من هذه العواطف ، ويترجم عن حس من هذه الأحاسيس ، يتميز غناؤه ، ويتباين فنه ، ويختلف غرضه ، عن غيره ، حتى ما يلتقى فى ذلك شرقى وغربى ، ولا يتقارب فيه أبيض وأصفر وأسود ! أحسب أن ذلك شيء ليس صحيحا ولا مقبولا به » (٤) .

وكانت مجلة « الأدب » ، التى أولاها جانبا كبيرا من جهده فى السنين الأخيرة ، تنشر فيما تنشر مترجمات ودراسات غير قليلة عن الآداب الأجنبية . وتستطيع ان تجزم أن اتصال الأستاذ بالثقافات والآداب الأجنبية كان أوسع كثيرا مما يظهر صراحه فى كتبه . ولكننى أعزو اعراضه عن هذا النوع من التأليف لسببين : أولهما أنه كان يراه أشبه باللقاح الخارجى الذى يتيح للثقافة القوميه أن تنمو وتزكو ، ويرى عمله الحقيقى فى حقل هذه الثقافة نفسها . واليها ، والى تخريج تلاميذه فيها ، أحب أن يصرف جهده كله . ومن شواهد ذلك أن كاتب هذا المقال ، أول عهده بالدراسات الجامعية ، عرض على الأستاذ أن يحضر معه بحثا للماجستير فى « فن القصة » ، على أنه فرع من الدراسات البلاغيه الحديثه التى دعا الأستاذ الى الاهتمام بها ، فرأى الأستاذ أن هذا الموضوع قد يصلح عملا ادبيا خارج الدراسه الجامعية ، ولكنه لا يصلح بحثا للماجستير ، لأن هذا البحث يجب أن يتصل اتصالا وثيقا بمادة الثقافة العربية .

والسبب الثانى هو احترام الأستاذ احتراما شديدا لفكرة التخصص . ولهذه الفكرة عنده جانبان : جانب علمى ، أكاديمى ، يرجع الى ما يتيحه التخصص من احاطه ودقه ، وأحسب أن الأستاذ تأثر فى هذا الجانب باتجاه العلوم عند الغرب ، بل الحضارة الغربية عامة ، نحو المزيد والمزيد من هذا التخصص ، وجانب أستطيع أن أصفه بأنه وجدانى ذوقى ، وهو أن الدارس أو المنشىء لا يحسن الحديث عن شيء الا اذا طالت عشرته له، ولا يحسن الترجمة عن شخص أو مذهب الا اذا لابس من ظروف الحياة المادية والمعنوية ما لابسه ذلك الشخص أو المذهب. وهذا هو ما جعله يشعر بالحاجه الى تبرير عمله حين كتب ترجمة لمالك بن أنس وهو غير مالكى

(١) « رأى فى أبى العلاء » ، ص ١٤٧ ، هامش .
(٢) « فن القول » ، ص ٤٠ ــ ٤٦ .
(٣) « فى الأدب المصرى » ، ص ٥٨ .

(٤) فى الأدب المصرى » ١٢ ، ص ٥٨



المذهب ، بل حين كتب قبلها « رأى فى أبى العلاء » وهو ليس من أبناء الشام ·

وكلا هذين السببين مظهر للتجديد الرأسى الذى حدثتك عنه ، ولا محل للمفاضلة هنا بين خطة امين الخولى فى التجديد وخطة معظم معاصريه فيه · فلكل دوافعه ومبرراته فى الحياة العامة نفسها ·· والموازنة بين هذه الدوافع والمبررات موضوع بحث آخر · ولكننا نكتفى بالقول أن ظروف حياة أمين الخولى قد شجعته على هذه الخطة وجعلته يؤمن بجدواها · فالمعهد الذى تخرج فيه ـ مدرسة القضاء الشرعى ـ كان معهدا رسم خطته الشيخ محمد عبده ، وقام بالتدريس فيه فئة من خاصه تلاميذه (٥)· ومن هنا وجد أمين الخولى نفسه قريبا من اتجاهات الأستاذ الامام فى التفسير

واتجاهاته فى دراسة البلاغه ·· وان لم يدرك دروسه فى التفسير ولا دروسه فى « أسرار البلاغه » و « دلائل الاعجاز » · على أن أمين الخولى قد استمع ولا بد الى شىء من دروس الجامعة القديمة ، كما كان له نوع من النشاط الادبى لعل أجرأه أنه ـ وهو الطالب فى القضاء الشرعى ـ كتب مسرحية عنوانها « الراهب المتنكر » ، مثلها جوق عكاشه · وهكذا كان يتاح له ، المرة بعد المرة ، أن يختبر مدى قدرة الثقافة العربية قدرة ذاتية على التجدد ، ازاء التيارات الوافدة من الغرب ، اذ لم يكن ملتزما بشىء من هذه التيارات ولم يعكف على دراستها لذاتها · وقد اتسع المجال أمامه لهذا الاختبار بعد أن تخرج وسافر الى ألمانيا ثم ايطاليا اماما ملحقا بالبعثة السياسيه فيهما ، كما سافر الشيخ رفاعة من قبل الى فرنسا اماما للبعثة التعليمية ·

(٥) تجد وصفا حيا للدراسة فى هذا المعهد فى كتاب « حياتى » ، للاستاذ احمد امين ، ص ٨٣ ـ ٩٧ ·

رحل أمين الخولى الى الغرب « فيمن رحل ، فى سن غير مبكرة ، وعلى قدر من النضج يؤذن بالوعى الحذر ، ويغرى باليقظة المستفيدة »(٦) وعاد ، بينما كانت معركة « الشعر الجاهلى » حامية الوطيس ، ليدرس فى مدرسة القضاء الشرعى . وكان موقفه من تلك المعركة « موقف غير المحارب ، الذى لا يكره انتصار المهاجمين فيها ، ولا يبتئس بهزيمة المعاندين المدافعين ، دون أن تذرو ريح الهزيمة المثل القديمة ، ولا تنسف هياكل آثارها ، لأن فى هذا القديم أصلا من حياة ، لقى بها الدنيا يوم جاءها ، وقبل أن تشله عوادى الزمن ، فهو صالح لمتابعة النماء ، من حيث عوقته عوامل الجمود » (٧) .

وعندما انتقل الى كلية الآداب ، التى بقى يدرس فيها ربع قرن كاملا ، من سنة ١٩٢٨ الى سنة ١٩٥٣ ، كانت البلاغة والتفسير من أول ما نهض بتدريسه . والبلاغة والتفسير ليسا علمين مستحدثين فى الدراسات الأدبية كتاريخ الأدب مثلا ، ثم هما علمان صرح القدماء أنفسهم بأنهما لم ينضجا ، ومعنى ذلك أن مجال التجديد فيهما واسع دون اطراح للقديم . ثم هما العلمان اللذان صرف الأستاذ الامام اليهما الجانب الأكبر من جهده فى التدريس . وهكذا وجد أمين الخولى نفسه يسير على هدى الأستاذ الامام ، والحوار يتصل بينهما ، فيخرج من ذلك « المنهج الأدبى فى التفسير » ثم يخرج « فن القول » ، وتدفعه البلاغة الى الاهتمام بمشكلات حياتنا اللغويه ، فتشغله قضية اصلاح النحو ، ومشكلة العاميه والفصحى ، ثم تقوده من جديد الى دراسة الأدب شعره ونثره ، فيدرس الأدب المصرى ويدعو الى البحث عن خصائصه الاقليمية ، ويدرس أبا العلاء ، ويربط بين معاناته الشعريه ومعاناته النفسية . ويوفى به هذا كله ، آخر الطريق ، على شىء يشبه ما بدأ به أوله : على عمل فنى ، الا أنه هنا فنان عالم ، فى حقائق التاريخ مادة فنه ، أو عالم فنان ، يرى التاريخ ماثلا ، حيا ، متحركا ، حافلا بالألوان والشيات . ولا تناقض فيه بين العالم والفنان ، فقد التقت ذاتيه هذا وموضوعية ذاك فى نوع من الصدق الصارم فى استشفاف الواقع والأمانة التامة فى نقله . وهذا هو أمين الخولى فى « مالك بن انس : ترجمة محررة » عام ١٩٥١ .

وفى ذلك كله كان أمين الخولى يعلم أكثر مما يؤلف ، ويرسى قواعد المنهج قبل أن يهتم بالكثير من التطبيقات . وكانت منهجيته فى ذلك كله أشبه بالبناء المتكامل ، أو السلسلة المتصله الحلقات(٨) محورها جميعا ايمان بصله الفن القولى بالحياة ، صله حميمة متواشجة لحمتها وسداها تأثر وتأثير . الفن القولى فى القرآن الكريم معجزته تأثير فى النفوس ينفذ اليها من أخفى مساربها فينقلها من حال الى حال ، والفن القولى فى الأمة هو وجدان هذه الامه الذى به تعيش وتمارس سائر أوجه الحياة . وليسلم وجدان هذه الامه يجب ان يكون فنها القولى تعبيرا صادقا عن حياتها ، ويجب ألا يحول وهم من الأوهام عن قداسة اللغة دون حيويتها المتجددة . أما الشخصيات التى نقشت أسماءها على تاريخ الحياة وتاريخ الفن فلم يكن اهتمام أمين الخولى بدرسها قائما على شىء من عبادة البطوله ، بل على واقعيه أصيلة فيه ، واقعية لا أغلو اذا وصفتها بانها واقعية مصريه كأصدق ما يكون هذا الوصف ، لانى لم أرها متمثله فى شعب كما رأيتها متمثله فى هذا الشعب : واقعية تنفر من المجردات لأنها تعلمت كم فيها من ضلال وتضليل ، وترى أن الاشتغال بالغائب المجهول عن الحاضر الشاهد ضرب من الحماقة ، وهكذا رأى أمين الخولى أننا اذا أردنا درس الاعمال فيجب أن يكون سبيلنا درس الأشخاص الذين صدرت عنهم هذه الأعمال ، ووراء ذلك يمكننا أن نتبين ما تسعفنا الثقافة والدرس بتبينه من تأثير البيئه المادية والمعنوية .

ولكن هذا المنهج اذا كان قد أزال كثيرا من العقبات من طريق الفنان ، أو آذن بازالتها ، فقد ألقى عبئا باهظا على الدارس . فما هو الواقع الذى يلتزم الدارس بكشفه وتفسيره ؟ انه واقع التطور اللغوى والانتاج الفكرى والأدبى فى قرون متطاولة ، هى التى صنعت الشخصية المعنويه للامة . وفى عصر كالعصر الذى عاشه أمين الخولى ، كانت كلمة « التجديد » فيه تدوى فى الآفاق وتتحدد وفقا لها نماذج البشر والحياة أكثر من أى تحديد سياسى ، لم يكن بد من أن يحدد الدارس لنفسه معنى هذا التجديد . وقد رأى أمين الخولى ، بحكم التصاقه بواقع أمته التى يكون تراثها جانبا كبيرا منه ، أن التجديد « ليس الا متابعة الحياة من حيث عاقتها غفوة اجتماعية ، ومواصلة النماء من حيث وقفته عوامل جمود . وليس يستبين المجدد طريقه ، ولا يدرى من أين يبدأ جهاده الا اذا استجلى تاريخ ما يعانى تنميته ، وعرف كيف ومن أين بدأت حياته ، ومتى ولم وقف به الجمود . فاذا ما تبين

(٦) « مناهج تجديد » ص ٣٢٣ .

(٧) « فن القول » ، ص ٨ .

(٨) « رأى فى أبى العلاء » ص ١٢ ـ ٣ . وان كانت نظرتنا الى هذا الاتصال تختلف بعض الشىء عن نظرة الانسان نفسه .

المجدد طريق غده بتجارب أمسه عرف ما يدع وما يأخذ ، واذ ذاك ينفى ويثبت عن بصـــيرة ، ويبتر مظاهر الجمود فى هدى وثقة ، كالطبيب كشفت له الأشعه عن دبيب العلة » (٩) ٠

ولكن أى جهد هذا ! انه لجهد تنوء به العصـبة أولو القوة ٠ ولهذا كان أمين الخولى ــ كما سـبق وصفه ــ يعلم أكثر مما يؤلف ، ويرسى قواعد المنهج قبل أن يهتـــم بالكثير من التطبيقـــات ٠ وكان فى تدريسه مشوقا ومضنيا ، وكان فى تاليفـــه مطمعا وموئسا ٠ وكان يشق على نفسه قبل أن يشق على سواه ، فهو يرى ضخامة أعباء الدرس التى يفرضها المنهج السليم، ولكن ذلك لايغريه بالوقوف عند حدود عرض المنهج ، بل يقتحم التطبيق معترفا بقصـــور عدته ، مهيبا بالجماعة أن تكمل هذا القصور الذى لا يمكن أن ينهض باكماله أفراد (١٠) ٠ وهكذا كان يقهر نفسه على معالجة الواقع دون التخلى عن المثال ، وهذا من أشق الأمور ٠ ولا أعرفه وقف عند حدود تأصيل المنهج الا فى كتـــابين : « فى الأدب المصرى » (١٩٤٣) و « مشكلات حياتنا اللغوية » (١٩٥٨) ٠ وكانت طبيعة القضايا التى يعالجها فى الكتابين، مع تشعب الجدل حولها ، تقتضى منه هذا الوقوف ٠

●

وفى وسعنا الآن أن ننتقل الى بيان مناهجه فى كل شعبة من شعب الدراسة التى أجملنا القـــول فيها ، وتناوله الجديد لما تناوله من موضوعاتها ، بشىء من التفصيل ٠ وسنشير الى سنوات طبع أبحاثه ومقالاته كلما رأينا فائدة فى هذه الاشارة ، وان كان من الواجب أن ننبه منذ الآن الى أن هـذه السنوات لا تحدد سبيل التطـور الفكرى الذى قد يهتم به الباحث ، لأن مجال عمل الأســـتاذ كان التدريس الجامعى أولا ٠ وكان البحث فى كثير من الأحيان ــ ان لم نقل معظمها ــ لا يظهر مطبوعا الا بعد سنوات كثيرة أو قليلة من اذاعته محاضرات ٠

ولعل أولى ما نبدأ به من هذه المناهج والنماذج، منهجه وأعماله فى التفسير ، ولو أن مقالته المنهجية « التفسير » لم تظهر الا فى سنة ١٩٤٢ أو ١٩٤٣، وأحاديثه « من هدى القرآن » التى ألقاها من اذاعة القاهرة بين سنتى ١٩٤١ و١٩٤٢ لم تظهر مجموعة فى كتب « القادة الرسل » و « الجندية والسلم » ، و « فى رمضان » و « فى أموالهم » الا فى السنوات : ١٩٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٣ عـــلى الترتيب ، والكتاب الثانى منها يضم بحثا قدمه أمين الخولى الطـالب بمدرسة القضاء الشرعى سنة ١٩١٧ على أنه جزء من امتحـــانه ٠ ولكننا نبدأ بعمل أمين الخـــولى فى التفسير لأنه كان كما رأينا ، مع البلاغه أول ما عهد اليه بتدريسه فى قسم اللغه العربية بكلية الآداب ، ثم لأن منهجه فيه كان ، كما سبقت الاشارة ايضا ، تطورا لمنهج الأستاذ الامام، فهو فى رسالته «التفسير» بعد أن يعرض ببيان تاريخى دقيـــق متحرز لطرائق التفسير لأنه كان، كما رأينا، مع البلاغة أول ما عهد للاستاذ الامام منها قوله : « ان التفسير قسمان : أحدهما جاف مبعد عن الله وكتابه وهو ما يقصـــد به حل الألفاظ واعراب الجمل وبيان ما ترمى اليه تلك العبارات والاشارات من النكت الفنية ، وهـــذا لا ينبغى أن يسمى تفســـــيرا وانما هو ضرب من التمرين فى الفنون كالنحو والمعانى » ٠ وقوله : « والتفسير الذى نطلبه هو فهم الكتاب من حيث هو دين يرشد الناس الى ما فيه سعادتهم فى حياتهـــم الدنيا وحياتهم الآخرة ، فان هذا هو المقصد الأعلى منه ، وما وراء هذه المبـــاحث تابع له أو وســـيلة لتحصيله » ٠ ولكنه يعود فيعقب على هـــذا الرأى بقوله : « لكن ليس بدعا من الرأى أن ننظر فى هذا المقصد ــ مقصد الهداية ــ لنقول : انه ليس الغرض الأول من التفسير ، وليس أول ما يعنى به ويقصد اليه » ٠ فهناك غرض لا بد من الوفاء به قبل تحقيق أى مقصد آخر، سواء أكان ذلك المقصد الآخر علميا أم عمليا ، دينيا أم دنيويا ٠٠٠ « وذلك المقصـــد الأسبق والغرض الأبعد هو النظر فى القرآن من حيث هو كتاب العربية الأكبر ، وأثرها الأدبى الأعظم ٠٠ الذى أخلد العربية ، وخلد معها ، فصار فخرها . وزينة تراثهـــا ٠٠ فالعربى القح ، أو من ربطتـــه بالعربية روابط ، يقرأ هذا الكتاب الجليل ويدرسه درسا أدبيا ، كما تدرس الأمم المختلفة عيون آداب اللغات المختلفة ٠٠ وهذا الدرس الأدبى للقرآن فى ذلك المستوى الفنى ، دون نظر الى أى اعتبار دينى، هو ما نعتده وتعتده معنا الأمم العربية أصـــــلا ، العربيه اختلاطا ، مقصدا أول ، وغرضا ابعد ، يجب أن يسبق كل غرض ويتقدم كل مقصد » ٠ ثم يمضى الى بيان حاجة المفسر الأدبى الى أن يتناول القرآن موضوعا موضوعا ، لا سورة ســـــورة ، لأن « الذى يفهم جمله نصوص خاصة بموضوع واحد، انما يصل الى صحيح معناها ودقيقه بمعرفة سابقها ولاحقها ، ومتقدمها ومتأخرها ، اذا ما كان الزمن قد تباعـــد بين تلك النصوص ، وبخاصه مثل هذا التبـــاعد الزمنى بين آى القرآن ٠٠ ثم هذا المتفهــــم محتاج الى ادراك الملابسات والمناسبات والأســـباب التى

---

(٩) « مناهج تجديد » ، ص ١٤٣ ٠

(١٠) من ذلك قوله فى مقدمة « راى فى ابى العلاء » :

« قرات كل ما احسب ان قد راى الشمس من آثار ابى العلاء، نثيرا او نظيما كاملا او منقوصا ٠٠ وليس كل الذى خلف ابو العـــلا قد جاءنا ، ولا كل الذى سمى من آثاره قد ابرانا الذمة من الجد فى طلابه ٠٠ وبذلك كان اكتفائى بما وجد ــ كاكتفاء قومى حولى ــ غير وفاء بالمنهج الادبى كما افهمه وادعو اليـــه » (ص ٦)

أحاطت بما يفهمه من النصوص ، اذ هى أضواء لا بد منها لاستجلاء المعنى » ٠

وهكذا تكون الدراسة الأدبية للقرآن الكريم قائمة على فهم مفرداته وتراكيبه فى ضوء الظروف الحيوية المحيطة به ، كما هو الشأن فى كل دراسة أدبية منهجية (١١) ٠ على أن الأستاذ أمين الخولى حين يقرر أن الدراسة الأدبية للقرآن الكريم يجب أن تكون المقصد الأول من التفسير ، لا ينسى أن نظم القرآن المعجز ، الذى انفرد به عن كل صور الكلام البليغ ، لم يكن غرضا مقصودا لذاته . بل كان وسيلة لاصلاح الحياة البشرية ، فهو « فن للحياة » كأكمل وأسمى ما يكون هذا الوصف ٠ ويحرص أمين الخولى على توضيح ذلك فى احد أحاديثه « من هدى القرآن » فيقول :

« ونريد هنا لنقف عند هذه الوحدة للاستعمال القرآنى ، وهى وقفة أدبية نشرف فيها على آفاق طرائف الفن القولى ، الذى ذهب به هذا القرآن كتاب العربية الأكبر ٠ على أنها ليست وقفة يراد منها الفن للفن ، بل هو الفن المرتبط بالهدف الاجتماعى ، الذى يرمى اليه القرآن دائما ٠٠ فاذا ما قال قائلون : ان الفن لا يلتزم الفضيلة موضوعا له ، وان الفن يرجى للفن وحده ، فانا لا نأخذ هنا بهذا الاتجاه ، ولا نحسب القرآن قد أخذ به ، لأنه يجعل فنه القولى وسيلة لاصلاح الحياة البشرية ، ذلك الاصلاح الخلقى الاجتماعى العام ، الذى أنزل من أجله هدى للناس ورحمة » (١٢)٠

فالتفسير الأدبى اذن لا يقف عند الأشكال الأدبية فى نظم الكلام أو سياقة القصص، بل يتلمس مرامى القرآن البعيدة من اصلاح النفس وهداية المجتمع ٠ فهو تفسير أدبى على مذهب الشيخ من ربط الأدب بالحياة ٠ وعلى هذا النهج سارت أحاديثه المنشورة فى التفسير ٠ فهو يقف — مثلا — عند كلمة « الضعف » واستعمالها فى القرآن ، وكيف أنها ترد فى سياق العذاب مفردة أو مثناة ، كقوله تعالى حكاية عن الأتباع الكفار فى دعائهم على قادتهم المضلين : « ربنا من قدم لنا هذا فزده عذابا ضعفا فى النار » وقوله تعالى حكاية عنهم أيضا : « ربنا آتهم ضعفين من العذاب » ٠ أما اذا جاءت فى سياق الرحمة والثواب فانها تأتى مجموعة وتوصف بالكثرة ، كقوله تعالى : « من ذا الذى يقرض الله قرضا حسنا فيضاعفه له اضعافا كثيرة » ٠ وهكذا يهدى الدرس اللغوى الأدبى لاستعمال اللفظة الى شعور عميق بأن هذا الفن السماوى يفيض رحمة وبرا بالناس (١٣)

ولم يتح لشىء من التفسير الموضوعى الذى درسه الأستاذ أمين الخولى فى الجامعة أن ينشر حتى اليوم ، ولكن نشرت رسالتان جامعيتان أعدتا باشرافه : احداهما عن « الفن القصصى فى القرآن الكريم » للدكتور محمد أحمد خلف الله (١٩٥١) والأخرى عن « نشأة التفسير فى الكتب المقدسة والقرآن » للدكتور السيد أحمد خليل (١٩٥٤) ٠ ثم أصدرت تلميذته الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطىء) كتابها « التفسير البيانى للقرآن الكريم » وهو تطبيق لمنهج الشيخ على عدد من قصار السور ، مالت فيه الكاتبة الى تغليب البحث اللغوى والبلاغى ٠ ولا يزال المنهج الذى رسمه الشيخ وقدم غير قليل من النماذج فى تطبيقه محتاجا الى أن يتجسد تفسيرا أدبيا ينظر فى الكتاب الخالد بعقلية العصر ومناهجه فى الدراسة الأدبية ٠

●

أما البلاغه فأمرها أشد تعقيدا ٠ ذلك أن أمين الخولى الذى عالج الكتابة الفنيه طالبا لم يكن يتوقع منه الا أن يقرر : « أن البلاغة هى قوام الحياة الأدبية الصانعه والناقدة » ٠ ولكن أى بلاغه هذه؟ انها ولا شك بلاغه مثالية تشبه فى شىء تلك البلاغه المدرسية التى شغى بها الطلاب قديما وحديثا ٠ وهنا نجد أمين الخولى ، بالرغم من اطمئنانه الى أن التجديد فى البلاغه ودرسها أثقل مشقة منه فى جوانب أخرى من العلوم العربية لمرونة فى فطرة هذه البلاغة ، وقابلية فى منهجها ، الذى يعتمد على الذوق والوجدان ، وارتياحه الى أن « الاقدمين أنفسهم قد صرحوا أن البلاغة من العلوم التى لم تنضج دراستها » (١٤) — نجده بالرغم من هذا كله يعانى عناء شديدا من حرصه على المبدأ الذى وضعه لنفسه والتزم به طول عمره : « أول التجديد قتل القديم فهما » ٠ فهو منذ محاضراته الأولى فى البلاغه « من تاريخ البلاغة بين يدى تجديدها » (١٥) (١٩٣٠ وما بعدها) الى كتابه « فن القول » (١٩٤٧) حريص أشد الحرص على أن يتبنى من آثار البلاغة القديمة كل ما يمكنه أن يتبناه ٠ ولهذا يقبل على دراسة تاريخ البلاغة لأن « تاريخ المادة يقع منها موقع البصر من الجسم » ٠ ولعل نيته التجديدية أن تكون قد أعجلت بحثه التاريخى وتدخلت فى نتائجه ٠ فسرعان ما تبين مدرستين فى تاريخ البلاغة العربية : مدرسة كلامية

(١١) « مناهج تجديد » ص ٢٩٩ — ٣٠٧ ٠
(١٢) « القادة الرسل » ص ١٠٩

(١٣) « القادة الرسل » : تبعات القادة ، ص ١٠٨ ومابعدها
(١٤) « فن القول » ، ص ١٩
(١٥) « مناهج تجديد » ص ٨٨ — ١٤١ ٠

ومدرسه أدبيه ، وكان طبيعيا أن يرفض أعمال الاولى وأن يقرر بناء التجديد البلاغى على أعمال الثانية ، ولكن صعب الأمر ان محصول هذه المدرسة الأدبيه جد قليل ، فهى تعزف عن البحث النظرى عزوفا شديدا وتعتمد على الاكثار من الشواهد اكثارا مسرفا • ثم ان اتجاهى المدرستين يتداخلان حتى فى أعمال عمدهما ، ومن ثم فلا بد للمجدد الذى يحرص على القديم ما أمكنه الحرص من أن يستخلص اللمحات الأدبيه حتى من أعمال البلاغيين المدرسيين كالسكاكى والقزوينى • وينظر الأستاذ أمين الخولى الى الضفة الأخرى فيرى دراسات متطورة فى « علم الأسلوب » تصله بالاسطاطيقا وتربطه بالفن ، فيرى أواخر عهده بالتدريس فى الجامعه ، أنه قد آن الأوان لتصبح البلاغة « فن القول » ، ولا يعتمد فى تدريسها على كتاب « الايضاح » للخطيب القزوينى ، ويرسم منهاجا لهذا الدرس الجديد، الا أنه لايزال متمسكا بالقديم فى كثير من أجزائه : حذف أجزاء ، وأضاف من الجديد أجزاء ، وأعاد ترتيب هذا كله ، وسمى صنيعه ، كما كان يسمى القدماء « تخلية وتحلية » (١٦) •

وهكذا رأيناه منجذبا بحكم مزاجه وتكوينه الثقافى وموقفه الفكرى العام الى خطة فى درس البلاغة بطيئه السير ضئيلة الأثر • ولولا تلك العوامل لرأى فى يسر أن البلاغة لم تكن عند القدماء « علما غير ناضج » فحسب ، بل كانت تخضع ، فى كل عصر ، لروح ذلك العصر • أين « نقد الشعر » من « دلائل الاعجاز » ، وأين « دلائل الاعجاز » من « المثل السائر » ؟ واذا صح ذلك فأى بأس على صاحب البلاغة اليوم أن يأخذ من قديم البلاغة العربية وجديد علم الأسلوب عند الغربيين مايسعفه على بناء بلاغة هذا العصر ، ولو فاتته هنا أشياء أو هناك أشياء ؟

على أن معاناة أمين الخولى الطويله لمشكلة البلاغة بين مثال يؤمن بصحته وجدواه ، وخطة لا تساعف فى يسر على تحقيق هذا المثال ، قد نبهته الى مشكلات هامة فى حياتنا اللغويه والأدبيه • نبهته الى مشكلة النحو وقضيه الصراع بين العامية والفصحى ، ونبهته الى ارتباط الأدب بالبيئة المادية والمعنويه ، ونبهته الى تعبير الأدب عن الحياة النفسية لقائله• وخرج من معالجته لكل مشكلة من هذه المشكلات الثلاثة بثمرة عظيمة •

فاذا كانت البلاغة ، كما يقضى المثال ، « هى قوام الحياة الأدبية الصانعة والناقدة » ، وهذه الحياة - بدورها - حاجة من حاجات الأمة ، تسمو الأمة بسموها وتنحط بانحطاطها ، فكيف يمكن أن يصنع الأدب أو ينقد ، أو نحاول أن نضع لصنعه او نقده قواما ، بعيدين فى ذلك كل البعد عن اللغه التى يستخدمها الشعب كله فى شئون حياته على اختلافها ، والتى لا تعرف أغلبيه الشعب لغه غيرها، كان لا بد أن يصطدم امين الخولى بهذه المشكلة ، وكانت معالجته لها مثلا فى الأمانة والدقة العلمية • فهو يبصر بجوانب المشكله ، التاريخية والاجتماعية واللغويه والفنية ، وهو يبصر بطبيعة الحل ، أنه يجب أن يكون حلا جماعيا قوميا وان ساعدت البحوث الفرديه على الوصول اليه (١٧) • وهو يؤكد أن اى حل ناجح يجب ان يعتبر قوانين التطور ويسير بمقتضاها • ويقدم هو نفسه بحثا علميا نحو هذا الحل (١٨) •

وبناء على المقدمات نفسها فان دراسة أدب أمة من الأمم مرفق هام من مرافق هذه الأمه • وهذا هو لب منهجه « فى الأدب المصرى » ، وهو منهج نشأ من بحثه عن « مصر فى تاريخ البلاغة » (١٩٣٤) فاذا كان « العلم يقرر أثر البيئة فعالا عنيفا ، ينازع الوراثه أثرها ، فكيف يريد علماء تاريخ الأدب أن ينسوا أو يهملوا تأثير البيئه ؟ وكيف يريدون أن يجعلوا هذه الدنيا العريضة التى حكمها الاسلام وسكنتها العربية بيئة واحدة ؟ ذلك ما لا قوة لمنصف عليه » (١٩) •

ويمضى أمين الخولى فى استقصاء هذه الفكرة ويجادل المخالفين بكتابه « فى الأدب المصرى » (١٩٤٣) ، ومن هذا الجدل رده على من زعم أن الأدب العربى فى مصر لا يتميز بخصائص تبرر افراده بالدراسة المستقلة ، ردا يتجلى فيه مبلغ ايمانه بالارتباط ، الكائن أو الواجب ، بين الأدب والحياة : « واذا كانت مصر هذه بين الأقاليم الأخرى من أقاليم الامبراطوريه الاسلامية أوالعربية هى الاقليم الذى لم ينشئ ولم يتفنن •• وانما كان عالة على الشام طورا وعلى العراق تارة ، وعلى غيرهما أحيانا •• فتلك فى ذاتها - ان صحت - ظاهرة تستحق الدرس ، ويجب الوقوف عندها لتتبين هذه الجماعة أمرها وتعرف نفسها •• وعلى هذا يدرس « اللا أدب المصرى » بهذه القوة والرغبة التى يدرس بها « الأدب المصرى » لتشخص تلك العلة » (٢٠) •

---

(١٦) « فن القول » : بلاغة اليوم أو فن القول ، ص ١٦٩ - ٢٢٤

(١٧) « مشكلات حياتنا اللغوية » (١٩٥٨) •

(١٨) « هذا النحو » فى : « مناهج تجديد » ، ص ١٧ - ٦٥

(١٩) « مناهج تجديد » ، ص ٢٢٣ ، « فى الادب المصرى »، ص ١٥ •

(٢٠) « فى الادب المصرى » ، ص ٧٣ •

على أن دعوة الأستاذ أمين الخـــولى الى احترام الخصائص الاقليميه ورصـــدها لا تعنى جهله أو تجاهله للوحدة العربيه • فهـــو يصرح بقـــوله : « انما ندعو للاقليمية باسم المنهج التحقيقى الدقيق فى تصحيح البحث وتوجيهه وتوزيعه • فلا اتصال مطلقا بين مصرية الأدب وفرعونية مصر بحيث نهدر فيها الجانب العربى أو ننكر الميراث العـــربى أو نهون من شان هذا الدور فى حياة مصر » • بل لقد أثبت احترامه لمظاهر الوحدة الانســـانية لا قولا فحسب – كما رأينا فى صدر هذا المقال- بل ببحثين تاريخيين أصيلين ، أحدهما عن « صله الاســـلام باصلاح المسيحية » (١٩٣٩) ، والآخر عن « صلات بين النيل والفولجا » (١٩٦٤) •

وأثناء معاناة الأستاذ أمين الخولى لتجـــديد البلاغة ، كان اخلاؤها من النزعة الكلامية الفلسفية يثير لديه الحاجة الى وصـــلها بأنواع اخرى من الدراسات الفلسفية أو القريبـه من الفلســـفه ، دراسات لها بالبلاغة صلة ذاتية، وهى على التحديد دراسات علم الجمال والدراســات النفسيه ، وذلك حتى تبتعد البـلاغه عن الأحكام المرتجلة وتدنو من الموضوعية • وأدى به ذلك الى دراسة أبى العــلاء المعرى دراسة طويله مستأنية ، فسر فيها حيــاته وشعره على ضوء علم النفس التكاملى ، وأهداها : « الى الذين يرفعون القواعد من المدرسة النفســية فى دراسة الأدب وتاريخه » (٢١) • ومن المؤســف أن هذه الدراسة ، وهى من أقيــم ما كتب عن أبى العلاء، قد تنوسيت لأسباب لعل فى مقدمتها تقديس الموتى والخجل من التفسير الجنسى الذى قدمه أمين الخولى لبعض شعر شيخ المعرة •

●

ونترك أمين الخولى العالم الدارس لنلتفت لحظة الى أمين الخولى الفنان فى كتابه « مالك بن أنس: ترجمة محررة » (١٩٥١) • وحسبنا أن نلاحظ هنا أن أمين الخولى يختط فى هذا الكتاب خطة جديدة فى فن التراجم ، غير الخطه التى شاعت منذ أوائل هذا القرن فى الآداب الأوربيـــــه واقتبستها كتب عربية غير قليلة : هى خطة مزج الواقع التاريخى بالخيال القصصى • فأمين الخولى فى هذا الكتاب يحترم الواقع التاريخى ويلتزمه التزاما تاما • وهو بهـــذا يعبر عن عصرية مذهلة ، قد يكون التراث العربى العريق نفسه هو الذى اعانه عليهــــا • فعصرنا صارم فى مواجهة الواقع ، صارم فى تحديد الفنون الأدبية • واننا لنأسف ، مرة أخرى ، لأن هذه الترجمة لم تترك أثرا عند أحد من كتـــاب التراجم نعلمه •

(٢١) « رأى فى أبى العلاء » (١٩٤٢) •

●

وبقيت كلمة أخيرة ، عن كتـــاب أمين الخولى الأخير « المجددون فى الاســلام » (١٩٦٥) ، وقد أخرناه لا لأنه آخر كتبه فحسب ، بل لأنه – على صغره – يمثل منهجه كله : باحثا وفنانا منشئا :

يمثل الباحث بحرصه الشديد على أن يبنى أقواله عن التجديد فى الاســـلام على أساس من أقـــوال المتقدمين ، بل يجعل ما كتبه كالشرح على مخطوطين أحدهما من القرن التاسع أو العاشر الهجـريين ، والآخر من القرن الرابع عشر • ويمثل الفنـــان بالصور الصادقه الحيه التى يرسمها لشـــخصيات المجددين : عمر بن عبد العزيز ، والشافعى ، وابن سريج ، وأبى ســـهل الصعلوكى ، والأشـــعرى ، والباقلانى • ثم فى هذا الكتاب فكرة كم تمنينا لو مد الله فى عمر أستاذنا ليزيدها بسطة وايضاحا • تلك هى فكرة الصلة بين الدين والفن ، وعلاقة كل منهما بالحياة النفسية الداخليه للفـــــرد (٢٢) • ولكننا نقول كما قال شيخنا :

« الرأى فى هذا ما رأيت ، والواقع ما شاهدت • ولكن متى كانت عظــائم الرغبـــــات ، وكبريات الواجبـــات ، مما يقاس بحياة الأفراد أو الجيـــل منهم ، أو يرهب لأنه يستنفد من ذلك الكثير ، ولا يفى به الا العديد ! وهل حياة الانسانية الا حياة كائن معنوى واحـــد ، متصل الأيام ، متـــلاحق السنين ، والأشخاص فى هذا العمر المديد، اشارات أو شخوص ، تقيم المنار ، وتنصب الأعلام ••

« ولقد آمنا ، ونؤمن ، وندعو من لم يخالـــط الايمان بذلك قلبه الى أن يقدر هذه الحقيقه قدرها، ويعمل غير متوان ، ولا مشفق من أن يأتى عمره دون أن يرتفع من عمله صرح ، أو يسمو بنـــاء ، فهيهات أن تكون هذه أمنيه عالم، أو غاية دارس•• انما هـــذا – ان كان - أمل المطنطنين المعلنين ، وليس هؤلاء أهل العلم ، ولا منهم يصطفى خاصته ومقربيه » (٢٣) •

(٢٢) « المجددون فى الاسلام » ص ٥٢ •
(٢٣) « مناهج تجديد » ص ٩٠ – ٩١ •

أندريه مالرو

وزير الثقافة الفرنسي

نموذج فريد لالتحام الفكر والعمل

بقلم فـؤاد دواره

الصورة الراسخه فى أذهاننا لرجل الفكر أنه منفصل عن مجال العمل الايجابى . فاذا شارك فيه فبقدر ،وبالرأى والتوجيه فى أغلب الأحوال ،وقل من عظماء المفكرين والفنانين من قام بدور ايجابى فعال فى توجيه مقدرات بلاده· وعكس ذلك صحيح بالنسبة لرجال العمل السياسى، فمعظمهم منفصلون عن مجالات الفن والفكر ، فاذا شاركوا فيها فبمقدار ما يشارك المتذوقون او الهواة، وندر من بينهم من استطاع أن يضيف الى الفكر أو الفن أعمالا باقية ذات بال · أما أندريه مالرو وزير الثقافة الفرنسى الذى زار بلادنا منذ أيام فهو واحد من القلة النادرة من العظماء الذين استطاعوا ان يجمعوا بين الفكر والعمل ، بين الفن والسياسة، فهو من أكبر ادباء بلاده وأغزرهم انتاجا ، وله آراؤه القيمه فى الفن وصلته بالدين والحياة ، وهو كذلك رجل عمل وسياسة ، لم يكتف بالمشاركة فى توجيه مقدرات بلاده ، بل كان له دور ايجابى بارز فى صنع الاحداث والثورات خارجها ، وخاض معارك حربيه عنيفة فى آسيا وأوروبا ، فهو من هذه الناحيه نموذج فريد للالتحام بين الفكر والعمل ، قل أن نعثر على نظير له بين ساسة العالم أو مفكريه وفنانيه ·

■

والمتامل فى حياة « مالرو » وكتاباته يستطيع ان يهتدى بسهولة الى أن فكرة الموت تمثل العمود الفقرى فى تفكيره وفنه وسلوكه ، فهو شديد الإحساس بحتمية فناء الانسان ، وأن الموت دليل قائم دائما على عبث الحياة وقلة جدواها · ومثل هذه الفكرة اذا سيطرت على انسان فقد تدفعه الى الفوضوية او العدمية أو اليأس السلبى المرير ، أما بالنسبة لمالرو فقد دفعته الى ايجابية خصبة وشجاعة نادرة فى مواجهه الموت ، ذلك أنه وقد سيطرت عليه فكرة الموت المحتوم الذى لافرار منه لم يعد يخافه . بل على العكس من ذلك حرص على تحديه ومنازلته فى عقر داره ، فى ميادين القتال ومناطق الثورات والتفجرات . كل ما كان يحرص عليه أثناء هذا التحدى أن يكون موته فى سبيل قضية يؤمن بها ويدافع عنها ، أو كما يقول أحد أبطال رواياته الثائرين لنفسه :



« ٠٠ لم يكن من شك فى انهم هالكون جميعا ، غير أن الشىء الجوهرى هو الا يكون هلاكهم عبثا ٠٠ »

ويعود ليقول فى نفس الرواية :

« ٠٠ اذا كان لابد من الموت جوعا ، فليكن ذلك فى سبيل أن نصبح آدميين !

وترتبط بهذه الفكرة فكرة أخرى نلمحها فى احاديث مالرو مع المثقفين الأمريكيين ، حين زار بلادهم عام ١٩٣٨ ليجمع التبرعات ، ويحثهم على التطوع لنصرة الجمهوريين فى الحرب الاسبانية الاهلية ، فكان يقول لهم أنهم اذا عاشوا فسيكتبون أفضل ، أما اذا ماتوا فسيكون موتهم وثيقة انسانية أهم بكثير من كل ما يستطيعون كتابته وهم قابعون فى أبراجهم العاجيه ٠ ومن خلال هذه الفكرة ندرك لماذاسارع مالرو الىالانضمام لصفوف المقاتلين فى معظم معارك التحرير التى شهدها عصره ، ولماذا كانت كل رواياته تسجيلا فنيا رائعا للتجارب الانسانية الخصبه التى عاشها خلال هذه المعارك ، ولماذا عرض حياتهللمخاطر مرات عديدة دون فزع أو تردد . فلاشك أنه كان يدرك أنه اذا عاش فسيكتب أفضل مما لو ظل قابعا

فى عالمه الفردى الخاص . وهذا ما كان ، أما اذا مات فسيكون موته وثيقة اتهام توجه للمستعمرين والفاشيين والمستغلين ممن خاض المعارك ضدهم فى مختلف بقاع الارض ٠

وتبقى فكرة ثالثة من أفكار «مالرو» التى وجهت حياته وكتاباته ، وهى فكرة أعمق من سابقتيها وتكاد تلخص فلسفة « مالرو » فى الحياة والدين والفن ، وان كانت تبدأ هى الأخرى من سيطرة فكرة الموت عليه وما تنطوى عليه من دلالة حاسمة لاتدحض على عبثية وجودنا وقدريته ٠ فهو يرى أن معظم الناس يحتمون من هذه العبثية اما بالايمان الدينى واما بالحب ، واما بالاثنين معا ٠ ورغم تسليمه بقوة أثر الدين فى النفوس ، فانه لم يستطع أن يحتمى بحظيرته ، بل هجرها منذ شبابه المبكر ، ليبحث عن الحماية والأمان فى عوالم أخرى من العمل والفكر ، أما الحب ، فهو فى نظره أسمى من ذلك الايمان الذى تعلنه صلبان القرية ، ولكنه رفض حمايته مع ذلك :

« ٠٠ لن اقبله أبدا ، ولن أنحنى أبدا لاطلب منه الأمن الذى يحثنى ضعفى على التماسه »

أين الخلاص اذن من عبث الوجود فى نظر مالرو؟ ان هذا الخلاص يتمثل فى ايمانه بعظمة الانسان وقدرته على تحدى مصيره ، والهزيمة الحقيقية عنده هى « قبول الانسان لقدره ومكانه فى العالم واحساسه أنه محبوس فى حياة لاخلاص له منها ككلب فى حظيرة ٠٠٠ والضمان الوحيد لتحرير الانسان من قدره ، هو أن يسعى دائما للحصول على شيء أكبر وأشمل من ذاته ٠٠٠ واذا لم يكن الانسان مستعدا للتضحية بحياته فأين اذن كبرياؤه ؟!٠ »

ومنذ شبابه المبكر و «مالرو» يؤمن بأن تحطيم النظام المستقر لم يكن أبدا من عمل المصادفة ، بل نتيجة لقرار انسان بأن يحول الحياة الى جانبه ٠»

ولاشك أن هذا الايمان يساعدنا على تفسير مسارعته الى المشاركة فى ثورات التحرير ومقاومة الظلم والبطش والاستغلال فى أماكن كثيرة من الارض ٠ غير أن ايمان « مالرو » بعظمة الانسان وقدرته على تحدى مصيره ، لايقتصر على أمثال هذه المعارك والثورات ، فللفن كذلك دوره الضخم فى تأكيد عظمة الانسان وقدرته على تحدى مصيره ومقاومة عبث وجوده ، وفى ذلك يقول فى احدى رواياته :

« ان أعظم الأسرار لايتمثل فى الالقاء بنا بصورة عشوائية بين فيض الأرض ومدار النجوم . ولكنه يتمثل فى أننا ونحن داخل هذا السجن نستطيع أن نشكل صورا لأنفسنا تكفى قوتها لانكار عبث وجودنا ٠ »

ويزيد مالرو هذه الفكرة وضوحا فى كتابه المشهور « اصوات الصمت Les Voiv du Silence »

« لايكون الانسان انسانا حقا الا حينما يسعى لتحقيق اسمى مافيه ٠ والفنون والثقافات الأصيلة تصل الانسان بالدوام ، وأحيانا بالخلود ، وتجعل منه شيئا مختلفا عن أفضل سكان هذا الكون القائم على العبث ٠ ان كل بطل ، وكل قديس ، وحكيم٠٠ يناضل من أجل الانتصار على القدر الانسانى .وكل فن ماهو الا ثورة على قدر الانسان ٠ » ٠

وعند مالرو ان كل المجردات قد اندثرت ماعدا الفن ، فالفن جزء من الانسانيه الجديدة ومن الحقيقة الروحيه ، وهو « ٠٠ الدين الجديد ٠٠ وكل عمل فنى رائع يحكى فى وضوح وصراحة قصة انتصار انسانى على قوى القدر العمياء ٠ وكل ما يبقى لنا من فنون الماضى العظيمة هو الصوت الداخلى الخالد لحضارات اندثرت ٠ وهذا الجزء الباقى ، ولو أنه ليس خالداً ، فهو يتسامى مع ذلك نحو الآلهة ٠ يصاحبه أوركسترا الموت الذى لايكل ٠٠ وكل فنون الحضارات تشترك — فى نظرنا — فى هذه الخاصيه ، وهى أنها تعبر عن دفاع ضد الفناء ٠ »

مفكر هذا شأنه لاندهش حين نراه يطوف أرجاء العالم من الهند حتى اليابان ، ومن أواسط آسيا حتى الولايات المتحدة الامريكيه ، ليرى ويدرس ويقيم روائع الأعمال الفنيه من نقوش الكهوف فى عصور ماقبل التاريخ حتى ناطحات السحاب المعجزة ، ومن رسوم الفنانين الآسيويين المجهولين حتى أحدث لوحات بيكاسو ، ثم يسجل نتيجة مشاهداته ودراساته فى العديد من الكتب والمقالات الفنية ، ويتعاقد مع دار النشر الشهيرة « جاليمار » على اصدار موسوعة ضخمه عن فنون العالم فى أربعين مجلدا ، ظهر بعضها بالفعل ٠

ولايكتفى مالرو بذلك ، بل يحاول أن يسهم بدوره الخاص فى الدفاع عن نفسه وعن حياته « ضد الفناء » . فيؤلف عددا من الروايات تعتبر من أنضج ما عرفه هذا الفن فى نصف القرن الماضى ٠٠ فضلا عن محاولاته الدائبه « للحصول على شيء أكبر وأشمل من ذاته ٠٠ » ، وعمله المتصل لتحويل الحياة الى جانبه ٠٠ والى جانب الملايين من الكادحين المستذلين المستغلين ٠٠ مما آن لنا أن نتعرف عليه بشيء من التفصيل ٠٠

●

ينتمى مالرو الى أسرة من أصل فلمنكى ، وقد قضى أسلافه ثلاثة قرون فى ميناء « دنكرك »

يشتغلون فى بناء السفن . ويروى أن جده كان عنيدا حاد الطباع بصورة لا معقولة ، حتى لقد ظل اثنين وعشرين عاما يؤدى صلاته فى مواعيدها راكعا فى العراء أمام الكنيسة تحت المطر ووسط الرياح، لأنه تشاجر مع قس الكنيسه وأقسم ألا يدخلها . وكان يكره فكرة التأمين ويرفضها . فلما أغرقت عاصفة كل سفن الصيد التى كان يملكها بالقرب من « نيوفوندلاند » . ضاعت ثروة الأسرة الى غير رجعة ، وانتحر الجد . ويبدو أن ابنه - والد اندريه مالرو - ورث عن أبيه هذه الحدة فى الطباع اذمات منتحرا هو الآخر رغم أنه كان موظفا محترما ميسور الحال . والذين عرفوا اندريه عن قرب يؤكدون أنه ورث هو الآخر حدة الطباع وتوتر الأعصاب والعناد الشديد والاندفاع العنيف .

ولد أندريه مالرو فى الثالث من نوفمبر سنه ١٩٠١ ، وقامت والدته على تربيته . وكانت تدير محلا للبقالة فى احدى ضواحى باريس ، وبعد ان أتم دراسته فى ثانوية « كوندرسيه » ، التحق بمدرسه باريس للغات الشرقية حيث تخصص فى اللغة السنسكريتية واتقن اللغه الصينية ، ودرس فى الوقت نفسه بمعهد الفن والآثار .ولكن بعض من اهتموا بدراسة تاريخ حياته يؤكدون أنهم راجعوا سجلات هذين المعهدين ، فلم يجدوا فيها أثرا لاسمه . وهو نفسه قلما يدلى بمعلومات شافية عن حياته الخاصه .

وعمل مالرو فترة قصيرة باحدى المكتبات التجاريه بباريس ، وقبل أن يتم عامه العشرين كان قد تزوج فتاة المانية ثرية تدعى كلاراجولد شميت (انفصل عنها عام ١٩٣٠ ، وتزوج من جوزيتا كلوتيس التى انجبت له ولدين قبل وفاتها فى حادث قطار عام ١٩٤٦ . وبعد عامين اقترن بمارى مادلين مارلو ، أرملة أخيه غير الشقيق رولاند) ، كما أصدر كتيبا من الشعر المنثور أسماه « أقمار من الورق Lunes en Papier غلبت عليه الصور السيرياليه المبهمة التى كانت بدعة العصر وقتذاك ، ولم يحظ الكتيب باهتمام يذكر ..

●

فى عام ١٩٢٣ استطاع مالرو أن يقنع الحكومة الفرنسيه بأن تضعه على رأس بعثة للتنقيب عن الآثار فى كمبوديا . وصحب مالرو زوجته فى هذه الرحلة التى استغرقت ما يقرب من العام وسط غابات الهند الصينيه ، وتطلبت منهما شجاعه وقوة احتمال لمقاومة أمراض المناطق الحارة وحشراتها السامة وحيوانهاتها المفترسه ، قبل أن يوفقا الى اكتشاف بقايا معبد أثرى قديم ، ومجموعة من التماثيل البوذيه الضخمه ، حملها مالرو على عربات تجرها الثيران ، وعاد بها الى العاصمة ،فاذا بالسلطات الفرنسية المحليه تستولى عليها باعتبارها من الممتلكات العامة ، وتقبض على مالرو بتهمة نقلها من مكانها . فسارعت زوجه ، كارا بالعودة الى باريس ، حيث نجحت فى آثارة عطف الرأى العام على قضية زوجها ، وأقنعت بعض كبار الأدباء والفنانين بالاحتجاج على القبض عليه ، فحفظت الحكومة القضيه وأفرجت عنه ، وعاد الى فرنسا تسبقه الشهرة ، ويتردد اسمه فى الصحف والمجالات الثقافيه .

وقد سجل مالرو تجربته خلال هذه الرحلة فى روايه اسماها « الطريق الملكى La Voie Royale أصدرها عام ١٩٣٠ ، واحداثها تدور فى اطار التنقيب عن الآثار ، ولكنها تعرض فى المقام الأول صدى فكرة مالرو عن وحدة الانسان وعبث وجوده، وتشير الى أنه مادام الانسان لا يستطيع قهر الموت . فليس أمامه سوى أن يتحداه بشجاعة وعنف ، و«كلود» بطل الروايه يشترك مع مؤلفها فى سمات كثيرة ، فهو عالم آثار فرنسى شاب ، كلفته الحكومة بالتنقيب عن الآثار على الطريق الملكى القديم الذى بناه « الخيمر » وسط الغابات ، فتواجهه صعوبات وأخطار ، ويتعرف خلال رحلته على الظروف القاسيه التى فرضها المستعمرون الاوربيون على أهل البلاد المتخلفين ، ويستشعر فى نفوسهم بذور الثورة على وضعهم المهين .

ولعل هذه الحقيقه الاخيرة تؤكد لنا صحه ما قيل من أن هذه الرحلة الاثريه كان لها أثر كبير فى اثارة اهتمامات مالرو السياسية ، اذ وجد فى نفسه عطفا شديدا على الوطنيين المضطهدين وأحس بأن من واجبه ان يفعل شيئا من أجلهم فلم يكد يعود الى فرنسا عام ١٩٢٥ ، حتى أبحر بعد بضعه أسابيع عائدا الى الهند الصينيه ، حيث شارك فى تنظيم حركة « أنام الشابة » ، وأصدر مجلة فى « سايجون » اسماها « الهند الصينية » كان هدفها الأول نشر دعاية الثوار الوطنيين ضد حكومة الاحتلال الفرنسيه ،وانضم الى الحلف الانامى فى عمله الكفاحى من أجل الاستقلال .

●

ومن « سايجون » كان من السهل على «مالرو» أن ينتقل الى الصين التى كانت تتهيأ لانبعاث ثورى عارم بعد أن توحد الشيوعيون مع بقية القوى الوطنيه داخل « الكومنتانج » .وما لبث مالرو أن أصبح عضوا عاملا فى « الكومنتانج » . ثم سكرتيرة العام المساعد ، وعضوا فى « لجنة الاثنى عشر » الى جوار الجنرال « شانج كاى - شيك » ، وقام بدور هام فى تنظيم عصيان « كانتون » الموجه ضد

السلطات البريطانيه فى «هونج كونج» ، كما ساعد على تدعيم التحالف بين الحزب الشيوعى و « الكومنتانج » . وتقديرا لفصاحته وحماسته وقدرته على العمل الحاسم السريع اختير قوميسيرا للدعاية الشيوعيه فى اقليمى «كوانتانج» و«كوانجسى»

وهكذا أصبح مالرو قبل أن يتم عامه السادس والعشرين ثوريا محترفا ، وقضى عامين كاملين فى قلب ثورة دموية عنيفه من أخطر الثورات التى شهدها القرن العشرون ، غير أنه ما لبث ان أصيب بصدمة عنيفة حين خان الجنرال «شيانج كاى ـ شيك » الثورة ، وطعن حلفاءه الشيوعيين فى ظهورهم بعد أن خدعهم وجردهم من أسلحتهم ،فلم يسعه الا أن يعود الى فرنسا ليشرع فى تسجيل تجاربه الثوريه فى روايتين من أهم رواياته ٠

وأولى هاتين الروايتين أسماها « الغزاة Les Conquérants» وقد نشرها عام ١٩٢٨ ، قبل رواية « الطريق الملكى » ، وتدور أحداثها حول تمرد « نانكين » عام ١٩٢٥ ، وفى بطلها « جارين » هو الآخر ملامح كثيرة من مؤلفها ، فهو مغامر سويسرى عاش فترة فى فرنسا ، وضاق بحياة البورجوازية العطنة ، فهو من ذلك الطراز من الرجال الذى يؤمن بالمثل العليا ، وتستبد به فكرة الثورة على الظلم والاستغلال وكافة الأوضاع الفاسدة ، ومن أجل ذلك رحل الى الصين ، حيث انضم الى «الكومنتاج» وشارك فى الثورة الصينيه ٠ ويرى بعض النقاد أن شخصية « جارين » هذه تعتبر تمهيدا لشخصية (الغريب) عند كامى ، فهو الآخر مأخوذ بعبث الحياة وفساد المجتمع ٠

وقد لفتت هذه الروايه نظر « تروتسكى » أثناء اقامته فى باريس ووصفها بأنها « تاريخ رومانسى للثورة » ، وسعى لمقابله مؤلفها ليشفيه من نزعته الرومانسية التى انقضى زمانها فى رأيه . ويجعل منه شيوعيا واعيا ، ولكن مالرو أجابه باصرار بأن اهتمامه الأكبر فى الرواية كان منصبا على « العلاقه بين الفرد والعمل الجماعى أكثر من اهتمامه بالعمل الجماعى فى ذاته ٠ »

●

أما الروايه الأخرى التى صور فيها «مالرو» تجاربه الثوريه فى الصين فهى «قدر الانسان La Condition Humaine» وهى أهم رواياته وأشهرها ، وكان نشرها عام ١٩٣٣ أشبه بقنبلة انفجرت فى أوساط المثقفين ، وبيع منها ثلاثمائه ألف نسخة خلال ثلاثة أشهر ، رغم انها كانت قد نشرت مسلسلة قبل ذلك فى مجله « النوفل ريفو » ٠

وترجمت الى أكثر من عشرين لغه ، من بينها العربية ، وأجمع كبار النقاد والأدباء على الاعجاب بها والثناء عليها ، فقال عنها « اندريه جيد » : « انها تنبض بالم من العسير احتماله » ،وصرخ « فرانسوامورياك » ، « هذا شاب (يقصد المؤلف) يتحرك منذ المراهقة ضد المجتمع ، فى يده خنجر ، وقد اختار أدمى منطقة فى المجتمع الانسانى ، وهى آسيا ، ليوجه طعنته فيها ٠٠ لكن انظر انه موهوب ، وموهبته أكبر من موهبه أى شاب فى سنه ٠ »

ووصف « بيير برودان » الروايه بأنها كتاب « من أهم الكتب التى عرفها نصف القرن ، نشر فى عالم الديمقراطيات البورجوازيه الغافيه ، فكان بالنسبة الكثيرين اكتشافا حقيقيا ، اكتشافا ناصعا لعالم من المآسى ولفترة ملأى بالمصائب ٠»(١)

وقال فيليب هندرسن : «باستثناء دستويفسكى وجوركى ، لانكاد نجد كتابا آخر يمكن مقارنته بما فى هذه الرواية من عذاب عنيف وعار الى أقصى درجه ٠ »

وحتى الذين هاجموا الروايه باعتبارها دعايه شيوعيه ـ كالكاتب الامريكى رونالد روبنسن ـ لم يستطيعوا أن ينكروا أنها فن عظيم ٠

تبدأ الرواية بحادث اغتيال سياسى صور تصويرا دقيقا صادقا على المستويين الواقعى الخارجى والنفسى الداخلى ، اذ يطلعنا الكاتب على أدق خلجات نفس الشاب الثائر « تشن » وهو يقتل لأول مرة فى حياته ، ثم ما نلبث أن نجد أنفسنا غارقين فى جو « شنغهاى » القلق المتوتر ، فى اجتماعات الثوار ، وحانات الأثرياء ، واقسام البوليس ، وبيوت الثوار والمواطنين ، والشوارع تملؤها انفجارات القنابل اليدوية ، وطلقات الرصاص ، وقوات الجنرال « شيانج كاى ـ شيك » تتقدم لاحتلال المدينه فى يسر بعد أن مهد لها الثوار الشيوعيون الطريق ، فاحتلوا مراكز البوليس ، وقضوا على مقاومه معظم القوات الأجنبيه والصينيه الموالية لها ٠ ومايكادون يفعلون حتى يصدر اليهم الأمر بتسليم أسلحتهم ، وسرعان ماتهاجمهم قوات « شيانج كاى ـ شيك » وتقتل الكثيرين منهم ، وتحمل الباقين الى معتقلات التعذيب ليموتوا فيها ، أو ليلقى بهم أحياء فى مراجل القطارات ٠

---

(١) هذا النص من ترجمة الدكتور رفيق راتب الصبان ـ « المجلة » ، ٢٤ ـ ص ٦٧ ٠

داخل هذا الاطار التاريخى تتحرك مجموعة من الشخصيات الانسانيه المؤثرة ، تعيش المأساة وتفنى فيها ، أو تشترك فى صنعها وتستفيد من ورائها ، أو تكتفى بالمراقبة من بعيد دون تدخل الى جانب هذا الفريق أو ذاك . فهذا «كيو» الثائر المستنير الذى يتنبأ بالمأساة قبل وقوعها ، ويحاول مقاومتها قدر طاقته ، ولكنه لايستطيع ، فينتهى جثة هامدة فى فناء معتقل التعذيب . وهذه زوجته « ماى » الطبيبة المتحررة ، انها تخلص فى حبها له ، ولكنها لاتأنف مع ذلك من مضاجعه رجل آخر فى لحظة ضيق ، وتعترف لزوجها بفعلتها الشائنه دون حرج . فاذا مات وهبت حياتها للدفاع عن القضية التى مات فى سبيلها .

وهناك بعد ذلك « جيسور » والد «كيو» وأستاذ الجامعة الذى يدمن الأفيون ويتعاطف مع الثوار ، ولايكاد ينطق لسانه الا بالحكمة العميقة و«كلابيك» الأفاق الفرنسى الماجن ، و« كونيج » قائد البوليس الالمانى المتجبر ، و « فاريل» الرأسمالى الفرنسى الطموح الذى يفرض نفوذ شركاته على مناطق واسعه فى الصين والهند الصينيه ، ويتحكم فى مصائر الملايين من البشر ، ثم اذا به موضع سخرية غانية هلوك لايستطيع اخضاعها او ارضاءها .

هؤلاء وغيرهم يعرضهم مالرو بمهارة فائقة أمام خلفية المعارك الدمويه التى تملأ المدينه ، ويصورهم من خلال سلوكهم وعلاقاتهم وتأملاتهم الذاتية بواقعية مكثفة أشبه بأضغاث الاحلام ، فتكون النتيجه رواية من أروع الروايات السياسية الحافلة بالقيم والمثل العليا والحقائق العارية دون أن تتخلى مع ذلك عن امتيازها الفنى ، بل لعل سر عظمتها وشهرتها أنها نجحت فى تجنيد كل هذه العناصر من أجل الارتفاع بمستوى علاجها الفنى القادر .

أما أغرب الحقائق المتعلقة بهذه الرواية فهو أنها تفضح — من خلال شخصية «فاريل» — استغلال الرأسمالية الفرنسيه لموارد الصين والهند الصينية ، وحرصها الشديد على مصالحها الاقتصادية هناك ، حتى لتتآمر مع الجنرال «شيانج كاى — شيك » ضد الشعب الصينى ، وتعينه بالاموال ليسحق الشيوعيين ، وفى الجزء السابع من الروايه نلمس بوضوح سافر كيف تساند الحكومه الفرنسيه فى شخص وزير ماليتها هذا الاستغلال الرأسمالى البشع .. ومع ذلك كله فقد فازت الروايه بأكبر جائزة أدبيه فى فرنسا ، وهى جائزة « الجونكور » ، ولاقت تقدير الجميع ،ووزعت الآلاف المؤلفة منها فى طبعات عدة ، دون أن يعترض أحد ، أو يفكر فى مصادرتها ، أو الحجر على مؤلفها .

عاد مالرو الى فرنسا بعد خيبه أمله فى الجنرال شيانج كاى — شيك ، واعتكف على فنه ودراسته بعض الوقت ، ثم مالبث أن عاوده الحنين للعمل الايجابى ، فاشترك عام ١٩٣٤ مع أحد الطيارين فى رحلة فوق الجزيرة العربيه بهدف اكتشاف عاصمة مملكة «سبأ» ذات الشهرة التاريخية القديمه ، وأصبح واحدا من زعماء الحركه السريه لمقاومه الفاشية ، كما جند نفسه فى خدمة الحركات العمالية اليساريه فى عدة أقطار أوربية ، وقام برحلة مع « أندريه جيد » الى المانيا سنة ١٩٣٤ للسعى فى اطلاق سراح الشيوعى البلغارى « جورج ديمتروف » الذى اتهم بمحاوله احراق الرايخستاغ ، وسافر الى موسكو عدة مرات ، حضر فى احداها المؤتمر الاول للكتاب السوفييت سنة ١٩٣٤ وألقى فيه خطابا هاما . كل ذلك جعل الشيوعيين يعتبرونه واحدا منهم رغم أنه لم ينضم الى الحزب رسميا .

ولم يقتصر نشاط مالرو فى تلك الفترة على الكتابة والمشاركه فى النشاط الثورى السرى ، بل كثيرا ما كان يخطب فى الاجتماعات العامة فى مختلف المناسبات منددا بكل أشكال الفاشية ، وهاجم فى بعض خطبه موسولينى وقمصانه السوداء ، وغزوه الوحشى للحبشه ، كما كون الاتحاد الدولى للادباء للدفاع عن حرية الثقافه .

وفى عام ١٩٣٥ أصدر روايته الرابعه « عصر المهانة » Le Temps du Mépris وهى هجوم فنى مباشر على النظام الهتلرى ، فبطلها « كاسنر » أحد زعماء حركة المقاومه الشيوعيه السرية فى ألمانيا ، قبض عليه « الجستابو » فرفض أن يعترف على زملائه ، فشرعوا فى تعذيبه بوحشيه ، ثم ألقوا به فى سجن انفرادى مظلم تسعة أيام ، واذا بأحد زملائه الشيوعيين يسلم نفسه مدعيا أنه هو « كاسنر » الحقيقى ، وتنجح حيلته ويضحى بحياته من أجل انقاذ حياة الزعيم الذى تنتظره فى الخارج مهام لايستطيع غيره النهوض بها . وهنا تتبدى لنا مرة اخرى فكرة مالرو التى ألمحنا اليها من قبل ، من أن فناء الانسان حقيقة لامفر منها ، وان عظمته تتجلى فى تحديه لقدره ، واقدامه على الموت بشجاعه ، مادام يموت من أجل غاية نبيله يؤمن بها ويرغب فى تحقيقها .

والروايه تعتبر وثيقة خطيرة فى تصوير بشاعه المعتقلات النازيه ، وأساليب التعذيب الرهيبه المتبعة فيها ، قدمها مالرو للعالم فى وقت

مبكر نسبيا قبل أن يتنبه تماما لخطر النازيه وتخريبها الاجرامى للنفوس والارواح فضلا عن الأجساد وموارد البلاد .

●

أشتعلت نار الحرب الأهليه فى اسبانيا فى ١٨ يوليو سنه ١٩٣٦ ، وبعد يومين اثنين كان مالرو قد انضم الى صفوف الجمهوريين ، وشرع فى انشاء سرب من الطائرات المقاتله أطلق عليه اسم « اسبانا » ، وكان يتكون من مجموعة من لطائرات القديمه ، بعضها معار ، وبعضها مهدى ، وبقيتها مشتراه كيفما اتفق ، ومعظمها فى حالة سيئه ، فكان الطيارون يلقون القنابل على الاعداء من الفتحات المخصصه لدورات المياه ، ويستخدمون المسدسات فى الدفاع عن أنفسهم ضد المدافع المضادة للطائرات . وكان الطيارون انفسهم شرذمه متنافرة الجنسيات معظمهم من المرتزقة المأجورين ، وقلتهم من المثاليين المتحمسين ، فزاد ذلك من مسئوليه الواجب الملقى على عاتق مالرو ، فرغم أنه لم يكن طيارا خبيرا ، فقد قام وحده بخمس وستين غارة على معسكرات الفاشستيين ، وأسقطت طائرته مرتين وأصيب بجراح خطيرة .

وحين أسقطت آخر طائرات السرب ، سارع مالرو بالسفر الى الولايات المتحدة ، حيث قام بجولة كبيرة بين مدنها من نيويورك حتى هوليوود ، يجمع التبرعات ويحث المثقفين على التطوع فى صفوف الجمهوريين .

وكعادته خرج مالرو من تجربه الحرب الاسبانيه بروايه جديدة اسماها « الامل » L'Espoir صور فيها المعارك الدامية فى الشوارع وميادين القتال والابطال الذين استشهدوا ليحولوا بين الفاشستيين وبين الاستيلاء على اسبانيا ، ويقول بيير برودان عن هذه الروايه :

« ان كتاب (الامل) يفوق كتاب همنجواى (لمن تقرع الأجراس) بامتلاء صفحاته بدخان ورماد حرب اشترك فيها المؤلف بصفه بعيدة عن صفه الصحافى . وهو فوق ذلك مشاركه داخليه بين رجل وقضيه ، أدمجهما بصورة طبيعيه التجانس المختار القائم بينهما ، لما أنه أيضا تحليل دراماتيكى للحركه الثوريه والخصب الذى يصيب القلب والعقل من جراء هذه الحركه . وأخيرا فهو دراسه لما يمكن أن نسميه « الاكتشافات الثوريه » أى ما يكتشفه الثائر عن نفسه وعن الحياة خلال الثورة التى يحققها .

« مثال (يونج) الفوضوى من منطقة الكاتلان الذى يشهد قبل أن يموت اكتشافا كبيرا ، فهذا الفوضوى ، الذى جعله جوهر فوضويته يرفض الأمل بالنصر ينتهى بأن يعتقد أن هناك امكانية بنجاح الثورة وهكذا يبدو الامل تجسد غريب فى روح هذا الرجل الذى يجمع فى تناقض تراجيدى منتهى الشك وغايه الايمان » .

« ومن وجهة نظر أدبية ، نجد أن (الأمل) كتاب يسترعى الانتباه ، فكثافته شبيهه بكثافة (الغزاة) ولكن سعته فاقت كل ما كتبه مالرو حتى الآن ، فهو يكاد يكون أكثر من قصه عادية ، انه (فيلم) عن اسبانيا . لقد أخرج مالرو بالفعل ، ودون صعوبه تذكر ، فيلما جبارا كبير الغنى عن هذه الملحمه الاسبانيه ، ولكى يطلعنا الكاتب على تنوع ميدان يتحرك بصعوبه مستمرة استعمل وسائل سينمائيه ، كاللقطات العامه مستعينا بأسلوبه الخاص ، وببعض طرق تعبير القصه الأمريكية ، التوافق الزمنى فى الحوادث الذى يستعمله دوس باسوس — وخرج نتيجه لهذا التطعيم بعمل قوى يتطور تعقده الظاهرى كما يتطور البناء السيمفونى حتى يصل الى أنوار مفاجئه تنير مرة واحدة حقلا كاملا للمعركة ، بلادا بأسرها ، انسانية بأسرها »(٢)

●

وفى مستهل الحرب العالميه الثانيه (١٩٣٩) تطوع أندريه مالرو نفرا فى سلاح الدبابات ، وكانت هذه أول مرة يقاتل فيها دفاعا عن وطنه وفى صفوف جيش بلاده ، وقد قاتل بشجاعه واندفاع ، فأسره الالمان ، ولكنه استطاع ان يتنكر فى ثياب عامل وحمل على كتفه ألواح عريضه من الخشب ، وبهذه الطريقه نجح فى الفرار من معسكر الاعتقال ، لينضم الى حركه المقاومه السريه ، ويشترك فى عمليات تفجير السكك الحديديه والجسور .

وفى عام ١٩٤٤ كان قد أصبح رئيسا لمجموعه مكونه من ألف وخمسمائة فدائى فى جنوب فرنسا الغربى ، كان يعرف بينهم باسمه الحركى « كولنيل بيرجيه » . وذات يوم أنقذ بعض جنود المظلات الانجليز وحملهم فى سيارة ، واذا به يقع فى كمين ألمانى ، فجرى مسرعا وسط احد الحقول ليجتذب طلقات الالمان نحوه ويتيح لرفقائه فرصه الفرار ، وأصيب فى فخذه ، ولكنه واصل جريه حتى اسقطته اصابات أخرى .

---

(٢) ترجمة الدكتور رفيق راتب الصبان — « المجلة » ، ٢٤ — ص ٧٢ .

وبينما كان ينزف على أرض الفندق الذى حمله الألمان اليه . تقدم منه احد القسس مبديا عطفه عليه ، وآخذ يتجاذب معه أطراف الحديث تمهيدا لتلقى اعترافه ، وكان مالرو لايزال محتفظا بقدر من قوته سمح له بان يناقش القس فى بعض آراء القديس « سانت أوغسطين » ، واذا بجهل الرجل بالفلسفه يؤكد لمالرو انه ليس قسا . بل ضابط من رجال المخابرات الالمانيه يحاول الحصول على معلومات منه عن حركه المقاومه السريه ، ولما فشلت هذه الحيله تعرض مارلو لموقف رهيب لعل احدامن أدباء العالم لم يمر بمثله باستثناء الكاتب الروسى دستويفسكى حين حكم عليه بالاعدام ، ثم صدر العفو عنه وفوهات البنادق مصوبه الى صدره ،بعد أن رأى الموت بعينيه . ويبدو أن ضابطالجستابو المكلف بتعذيب«مالرو» كان من هواة أدب دستويفسكى اذ أنه أوقف « مارو » أمام حائط وأمامه صف من الجنود ببنادقهم ، واعلنه انهم قرروا اعدامه ولكن «مالرو» خيب ظنه ، فلم يفقد تماسكه ولم يعترف ، بل لم يحرك ساكنا . فما كان من الضابط الا أن صرف الجنود وعدل عن قتله .

ظل مالرو أسيرا حتى بدأ الألمان فى الانسحاب من فرنسا بسرعه لم تمكنهم من اصطحاب أسراهم، فخرج من المعتقل ليتولى من جديد قيادة احدى فرق المقاومة السرية فى جبال فوج ، ومما هو جدير بالذكر أن مالرو فقد خلال حركه المقاومه للاحتلال النازى آخويه غير الشقيقين « رولاند وكلود » وكاناهما الآخران من جنود المقاومه السريه .

والرواية التى سجل فيها « مالرو» تجاربه خلال الحرب العالمية الثانيه هى « الصراع مع الملاك La Lutte avec L'Ange ولم يصدر منها سوى الجزء الأول عام ١٩٤٣ بعنوان « اشجارالجوز الا لتبرج Noyers de l'Altenburg ويدور حول مجموعه من الجنود الروس ماتوا متجمدين فى غابة محترقة .

وحين وضعت الحرب العالميه أوزارها صدم « مالرو » أصدقاءه ومعجبيه من اليساريين بتأييده للجنرال ديجول ، وتوليه وزارة الاستعلامات فى وزارته قصيرة العمر التى شكلت فى ذلك الحين . وحين اعتزل ديجول العمل السياسى ، اعتزله « مالرو » معه ، وظل محافظا على ولائه له وتأييده لسياسته ، فلما تولى ديجول رئاسة الجمهوريه أصبح « مالرو » وزير الثقافه فى وزارته ، ومازال الى اليوم .

وقد اعتبر هذا الموقف من « مالرو » تحولا من أقصى اليسار الى أقصى اليمين دون تريث عند المواقف المتوسطه بين الطرفين . وقد اختلفت الآراء فى تفسير هذا التحول ، فمن قائل انه عثر اخيرا فى « ديجول » على شخصيه البطل المقدام التى ظل يبحث عنها طويلا فى بقاع كثيرة من الأرض ، وحاول تصويره فى رواياته الثوريه ، ومن قائل بأن انفصال « مالرو »عن الفكره الماركسيه قد بدأ أثناء الحرب الاسبانيه ، وازداد هذا الانفصال وضوحا حين تحالفت روسيا مع المانيا النازيه فى مستهل الحرب العالميه الاخيرة ، وينسب اليه انه قال بمرارة عقب هذا التحالف :

« ان ما أردت أن أدافع عنه أكثر من عشرين عاما لايمكن الدفاع عنه بالشيوعيه . »

وفريق ثالث يرى أن التفاهم بين ديجول ومالرو أمر طبيعى الى أبعد حد ، فكلا الرجلين ـ ديجول الكاثوليكى الورع ومالرو الانسانى المخلص ـ كان يستشعر بشدة حاجه فرنسا المندحرة الى رسالة جديدة تضطلع بها ، ودور جديد تؤديه فى المجال الدولى ، وكلاهما كان يحس بمرارة عميقه تجاه الفوضى السياسيه والفساد البيروقراطى اللذين سيطرا على فرنسا فى أعقاب الحرب ،وأوقعاها فى الازمة تلو الازمة ، ويدرك أن لا مفر من عمل ايجابى حاسم لانقاذ بلاده من الهوة التى تردت فيها، فكان أن جمعت بينهما هذه الاحاسيس والآمال .

أما مالرو نفسه فيقول : « لست أنا الذى تغير ، بل الاحداث .. »

•

هذه لمحات الحياة الخصبة العميقة التى عاشها ضيفنا الكبير « آندريه مالرو » وزير ثقافه فرنسا، الرجل الذى عاش تحديات عصره المضطرب اكثر من جميع معاصريه من أدباء فرنسا وفنانيها ،وطوف بأرجاء العالم الشاسع بحثا عن القيم الروحية الأصيلة فى الانسان ، ووضع حياته على كفه مرات عديدة دفاعا عن كرامه الانسان وعن القضية التى آمن بانها الحق ، ثم عبر عن ذلك كله فى روايات ممتازة نالت الاعجاب والثناء ، وفى كتب نظريه عن الفن تعتبر من أمهات المراجع التى لا يستغنى عنها باحث ، وأصبح اليوم الموجه الأول لثقافه بلاده العريقه .

وسواء كان «مالرو» فى جانب اليسار أم اليمين فهو يحظى بتقدير كافة المثقفين فى بلاده ، ولايشك أحدهم فى صدق نزعاته الانسانية وأمانته الفكرية، وغالبيتهم يتفقون مع الناقد « هنرى سيفو » فى رأيه القائل :

« بعد موت جيد أصبح مالرو أكبر فنانينا »



بقلم هنري أناتول جرنولد

ترجمة يحيى حقي

سئل اندريه مالرو ذات مرة فى أثناء زيارة له للولايات المتحدة : هل يقر ربيكا ويست على رأيها الشهير بأن محطات السكك الحديدية هى لأمريكا معابدها الكبرى ؟ فأجاب : كلا ، بل معابدها الكبرى هى متاحفها • وهذا القول قد يفلح وقد لا يفلح فى تعريفنا بأمريكا ، ولكنه يفلح كثيرا فى تعريفنا بأندريه مالرو ، هذا اللا أدرى الذى يصلى للفن وحده فى هذا الصرح الفسيح الذى أقامه لنفسه واتخذ منه معبدا يؤمه عقله متساميا الى نشوة الدوار عند الذرى • أطلق على هذا المعبد اسم « المتحف الخيالى » •

ومنذ أن اتخذ اندريه مالرو مساره فى الحياة كان أكثر وجوهه جلاء للناس أغلب أيامه هو وجه القصصى الذى يسبح لماما فى بحر السياسة ، سباحة الهواة لا المحترفين ، متحولا بعقيدته من اليسار الى اليمين ، أصبح اسمه أسطورة حققها هو بفعله ، أسطورة رجل صاحب عقل لامع ، ملتزم فى حماسة متأججة باخراج عقيدته من حيز الرأى الى حيز العمل ، فاشترك فى كل الحروب والثورات المفضلة فى الصين واسبانيا وانضم الى رجال المقاومة فى فرنسا ، ولم تذع شهرة غزواته فى مجال الفن ـ فى الولايات المتحدة على الأقل ـ الا بعد أن صدر له سنة ١٩٥٣ مؤلفه المسمى « أصوات الصمت » هذا الهيكل الضخم الذى لم فيه بحب متقد فن الانسان فى كل البقاع وكل العصور •

وفى الحق أن معالجته للفن لم تكن بدعة جديدة منه ، ينحرف اليها مساره ، فقد كرس نفسه للفن طيلة عمره • وقد قال مرة : أنا فى الفن صنو بقية الناس فى الدين •

ظهر اسمه فى العناوين الكبيرة بالصحف اليومية خلال سنة ١٩٢٠ حين ذهب ينقب فى « الطريق الملكى » فى كمبوديا عن التماثيل المفتقدة لحضارة امبراطورية « خمير » فعثر عليها واستخرجها ثم مضى ينازع الحكومة الفرنسية حق تملكها ، مطالبا به لنفسه ، ثم لم يمنعه طوال السنين من بعد ، حرب مهما عنفت أو قلقله مهما شقت ، من غشيان المتاحف والمعابد والهياكل فيبادل أربابا عجيبة نظراتها الشاخصة اليه بنظراته الشاخصة اليها ، ويقيس الانسان بمقياس ما شيده من صروح ويسجل مالا حد لعدده من الأشكال والألوان على ذاكرة حافظة ، هيهات أن تنسى ، ثم يعكف بين رحلة وأخرى على تأليف كتب عن الفن ، جاعلا أول مشاغله اشرافه على اصدار موسوعة فى تاريخ الفن منذ نشأته الى اليوم وهى من أربعين مجلدا ، وليس اهتمامه بالفن مدللا عليه بتسجيله لشواهده التاريخية فحسب بل انه اهتمام أعمق من ذلك ،

* مترجمة عن مجلة Horizon العدد الثانى ، المجلد الاول

انه فى المقام الأول اهتمام فلسفى • كتب عنه صديق يقول : ولد تحرق مالرو للفن فى اليوم الذى عجزت فيه صلواته عن اقناعه بصدقها • وقال هو نفسه انه لن يحنى أبدا جبهته فى تأدية فريضة دين ليظفر بالسكينة التى لا يهبها الا للضعفاء ، ولكنه يدرك بفضل نضوج فطنته وحسه أن هذا موقف يتأتى الاستمساك به مجردا ، فلم يعجز بقية الناس أن تجد قلوبهم الفارغة مستقرا لها على أبعاد متفاوتة من الايمان فى كون خلو من المعنى والهدف والأمل • وليس هذا هو حال مالرو • فهو كما يقول عنه الناقد الفرنسى جان أونيموس : انه لا أدرى رضى لنفسه آخر الأمر أن يمضى فى هذا الترهب الى غاية الشوط ، دون أن يلزم موقف المتبلد المنافق الذى يكتفى بأن تفتر شفتاه عن ابتسامة مليئة بالسخرية ، فعسير عليه أن يتقبل فكرة موت الرب ، وعسير عليه أن يظل معلقا فى الفراغ غير منتم لشىء ما ، لأن سخف هذا الموقف يأخذ بخناقه •

وقد حكم مالرو منذ زمن طويل انه من أجل النجاة من هذا السخف لابد للانسان أن يتحدى قدره ، فان أسس أوضاع البشر لا تطاق ، حياة عمياء تدلف مترنحة الى الموت ، ولكن الانسان يستطيع بالرغم من ذلك أن يصبح كائنا له سموه ، حتم عليه فى وجه كل الاحتمالات أن يثبت كرامته وبطولته ، ومن بين وسائله لتحقيق هذا المقصد وسيلة العمل فى مجال السياسة أو ميدان الحروب ، وهناك وسيلة أخرى أثرها أشد بقاء ، وسيلة خلق عالم خيالى من الصور يبلغ من قوته أن يهزم اللا وجود ، هى وسيلة الفن • وقد شرح مالرو هذه النظرة فى كتابه المسمى « أصوات الصمت » فقال : الفنون والثقافات الصادقة تنسب الانسان الى الدوام ، تنسبه أحيانا الى الخلود، تجعله شيئا أجل من كونه ليس الا أفضل سكان عالم لامعقول أساسا ، وكتب كذلك يقول : «كل روائع الفن هى للدنيا تطهير ، ولكن رسالتها المشتركة هى وجودها وبقاؤها ، هى انتصار الفنان الفرد ، على كل ما يستعبده •• انتصار يتوالى امتداده توالى الموج فى بحر الزمن ، ليتحقق للفن انتصاره الخالد على حال الانسان ، فكل فن ماهو الا ثورة ضد قدر هذا الانسان • وقال مالرو فى موضع آخر « الفن هو غريم القدر » •

المتحف الخيالى

حيث تم أخيرا تجميع الفنون فى كل العصور وفحصها لاستخراج أعمق معانيها

وآخر بحث كرس مالرو نفسه لاعداده عن الفن الذى هو غريم القدر هو كتابه الباهر المسمى « تشكل الأرباب » وقد يعد متابعة لكتابه السابق « أصوات الصمت » ولكنه فى الوقت عينه عمل مستقل بذاته ، ينبع من بداية جديدة ، وان كان أغلب الآراء الأساسية التى تضمنها كتابه الجديد لا يعسر العثور عليها فى كتابه السابق ولكنها جاءت فيه مشتتة وسط حشد ضخم مذهل من ثمرات البصر والبصيرة فعمد مالرو فى كتابه الجديد الى جمع لفيف شتات من ثمار بصيرته وبخاصة مايتعلق منها بالفن معبرا عن العالم الآخر ورتبها على نحو هو عنده أقرب ما يكون الى نظامها ، فجاء كتابا فذا فى تألقه وسحره ، يبهر القارىء ويقلقه ، يجمع أسلوبه بين الجمال والتركيز ، جادا لا يضيره التكرار •• تتوهج كل صفحة منه ولها بالفن •• واذا أخذنا فى حسباننا أن المؤلف لا أدرى دهشنا لما فيه من ادراك مرهف الحس بالدين متطلع له ، وخبرة به تكاد تضارع خبرة رجال الدين أنفسهم ، وهو كتاب ـ كما يدل عليه عنوانه أدق دلالة ـ يعنى بالأشكال المتغيرة للايمان بقدر عنايته بالأشكال المتغيرة للفن •

والمشهد فى هذا الكتاب لايزال هو مشهد المتحف الخيالى أو « المتحف بلا جدران » كما يقال عنه أيضا •

وقد شرح مالرو هذا التصور طويلا فى كتابه « أصوات الصمت » انه يشير به الى ما هو حادث من أنه بفضل آلة التصوير ووسائل الطبع الحديثة امكن للانسان لاول مرة أن يجد فن العالم كله معروضا أمام عينيه • لم تعد المشاهدة مقصورة على روائع متوحدة منعزلة ، ولا على بقايا نفائس متحف جمع شتاتها حسب الصدف ، أصبح الفن اليوم مرئيا للانسان على نحو لم يعهد له من قبل ، لا من حيث الشمول فحسب بل من حيث نطق التفاصيل أيضا ، فبفضل العدسة وتسليط الضوء تتجلى ، فى حجم أكبر من الحقيقه بكثير ، أبعد الأركان فى واجهة بناء ، هيهات للعين المجردة أن تبلغه ، وتتجلى أضأل الابتسامات على وجوه لولا الوسائل الحديثة لبقيت غير مرئية •

•

ان مالرو ـ أمين هذا المتحف الخيالى ودليله ـ موصول بتوينبى واشبلنجر ، أفلا نراه يشاركهما الهيام بالأيام الغابرة والاعتقاد بأنها قادرة على مخاطبتنا ، وأن للاحجار ألسنة ، ثم ألا نراه مرة أخرى مهتما أضنى الاهتمام بالمعاصرة ، فى كل شىء • قد يقارن توينبى بعض ملامح الدولة الوسطى للفراعنة ببعض ملامح اقليم الغرب الأوسط فى أمريكا ، كذلك مالرو ، يطرب أشد الطرب حين يضع جنبا لجنب تمثالا لبوذا من

القرن الخامس قبل الميلاد وتمثالا لصلب المسيح من أواخر القرون الوسطى · فى مؤلفه « تشكل الأرباب » كتب يقول : « مجالات الفن فى الماضى كما عرفها الانسان الى اليوم كانت – كمجالات الدين – قائمة بذاتها لذاتها ، تلفظ الغرباء ، أما مجال الفن اليوم فهو قمة أوليمب ، تجتمع عندها الالهة والمدنيات كافة تخاطب من الناس جميعا كل من يفهم لغة الفن » ·

وقد راقب مالرو من قمة هذا الأوليمب كل أثر فني للانسان ، وأودع كتابه « تشكل الأرباب » اعترافه بأن عبادته هى للجمال ، كتبه بأسلوب يشع برؤى الشعر بحيث يكاد ينخرط هو ذاته بين الآثار الفنية ·

الفن و « عالمه الاخر »

اعادة اكتشاف رسوم الانسان البدائى تتيح للانسان الحديث ان يدرك ان للفن رسالة اعمق من امتاع عينية بالجمال ·

يروى أن المصور الفرنسى تيودور روسو نصب حامل اللوحات أمام شجرة ، فاقبل عليه فلاح وقال له :

– لماذا تريد أن تحصل على رسم لهذه الشجرة وهاهى ذى موجودة أمامك بذاتها ·

واختلاف المصورين فى الاجابة على هذا السؤال تصنف فئاتهم وفقا لنظرياتهم الجمالية التى يعتنقونها بوعى أو بغير وعى · فقد يجيب واحد منهم قائلا : انى أرسم هذه الشجرة لمن لم يرها قط فاسجل له صورتها أصدق تسجيل ·

وقد يجيب آخر : انى أرى فى هذه الشجرة أشياء لاتراها أنت فارسمها لأخبرك بما أشعر به حيالها ، ليس غرضى بتاتا أن أرسم هذه الشجرة كما أراها ببصرى ، بل كما أراها ببصيرتى · فانا أرسمها لاعبر عن نفسى ·

ويجيب ثالث : أرسمها تمجيدا لله ، والسبب الذى من أجله أمضى فى رسم هذه الشجرة هو عين السبب الذى من أجله أمضى أحيانا فى اللعب أو الاحلام فهذه هى وسيلتى للهروب ·

ويقول غيره : أرسمها اذ لا مناص لى من رسمها ، لانى لا أملك الا أن أرسمها · ويقول آخر : أرسمها لاعلمك تقدير الجمال فى عالم المادة أولا ثم فى عالم الروح · ويقول غيره : أرسمها لك لاعلمك معنى الخير ·

وهذه الاجابات – واجابات أخرى ممكنة لا حصر لها – تجتمع على فهم الفن بأنه تعبير عن الجمال وامتاع حواس العقل · ويتساوى كثير من المصورين فى رأيهم بأنهم يرسمون بارادتهم الذاتية وبدافع من أنفسهم ، ولكن ليس كل المصورين بل عدد كبير منهم يعتنقون الرأى القائل بأن الفن يهتم فى المحل الأول بعكس عالم المادة – أشكاله وألوانه – مهضوما من خلال بصيرة الفنان الذاتية ·

ومالرو يخالف كل هذه الاتجاهات فمن رأيه أن الهدف الأول للفن ليس هو الجمال أو الامتاع ، والفنان ليس بالشخص الحر فى التعبير عن نفسه بل انه أداة فى يد قوة غامضة نوعا ما ، وان هدف الفنان الصادق ليس هو رسم المرئى بل رسم العالم غير المرئى ، تلك هى بعض الجوانب للنظرية الجمالية عند أندريه مالرو كما أوردها فى كتابه « تشكل الأرباب » ·

واذ يكتب مالرو بدأب متصل فى حاضرنا التاريخى المبهور يبدأ بالاشارة الى حقيقة واقعة هى اكتشافنا خلال السنين المائة الماضية لعديد من الأعمال العتيقة فى البلاد النائية ، لأغلبها طابع دينى ، وقد أحدث اكتشافها ثورة فى المعتقدات الجمالية فى الغرب اذ كان الناس من قبل قرن واحد ينظرون الى هذه الأعمال – لو تنازلوا بالنظر اليها – باعتبارها عجائب حفريات فهى أما تميمة أو أيقونة أو صنم ، وهكذا كانت هى فى اعتبار صانعيها الذين كانوا فنانين بلا وعى بشيء اسمه الفن ، أما اليوم فالنظرة اليها هى النظرة الى عمل فنى ، انها تعلمنا الرؤية على نحو جديد ·

يقول مالرو ان أوربا قد اكتشفت الفن الزنجى حينما أبصرت النحت الافريقى موضوعا بين أعمال سيزان وبيكاسو لا حين أبصرته موضوعا بين أشجار جوز الهند وأسراب التماسيح ، ويعجب مالرو من أن الحضارة الحديثة ، وهى أول حضارة تنزع الى اللا أدرية ، تنشغل مع ذلك انشغالا شديدا باحياء التراث الدينى فى الفن وهو لم يستدر قط من قبل اعجاب انسان بانسان ولم يستدر هو ذاته – قبل مائة سنة – اعجاب أحد من الناس على الاطلاق ، انه جعل مجاوبة الناس للفنون كلها تشرع فى التبدل · ويقول مالرو : « عشرات الآلاف من الناس تتزاحم على آلاف من معارض الفن المكسيكى والاتروسكى ويتزاحم مئات الألوف منهم على المعارض التى تجمع ذخائر الاديرة القديمة فى فينا ولوحات رمبرانت على نحو تزاحم اليابانيين على معارض براك واحتشاد الأمريكان بالملايين أمام لوحات فان جوخ وبيكاسو · وعدد الحجاج الى مدن الفن يفوق عدد الذين حجوا الى روما حين احتفالها بالسنة المقدسة ، وأمام الاثار الفنية فى فلورنسا والبندقية قد تختلط عندهم فكرة الفن فتصبح هى الجمال والسعادة ومتعة العين ، على خلاف حالهم

اذا تأملوا الاثار الفنية فى مدينة شارتر الفرنسية أو فى مدينـــة الاقصر المصرية ، أو أمام تماثيـل المكسيك والاتروسك • وتقديم السينما لفان جـوخ فى صورة البطل لم يكن من أجل السعادة ولا من أجل النظرة التقليدية للجمال أو متعة العين • فالناس فى كل البقاع ، وان لم ينتبهـوا تمام الانتبـاه الى الرابطة الشعوريه التى تجمعهم ، يتوقعون ــ فيما يبدو ــ من فن العصور كلها ان يمـلأ فراغا مجهولا فى أرواحهم •

كل هؤلاء الناس تسحرهم هذه القوة الغامضة التى تجمع لنا فى حضور مشترك واحــد تماثيل الحضارة الفرعونية والسومرية ، تماثيل ميخائيل انجليو وأساتذة النحت فى شارتر ، والرســـــوم الجورانية لمدينة أسيسى وكهــوف نارا ، ولوحات رمبرانت وبيبرو ديللا فرنشيسكا وفان جــوخ وسيزان ورسوم الانسان البدائى للثيران الوحشية على جدران الكهوف فى مدينة ليسكو • ماهى هذه القوة الغامضـــة ؟ ان المفتاح الذى يفك مغاليق سرها هى الحقيقة المتمثلـــة فى أن الفنون الدينية ترفض أو تهزأ بأن تكون الصورة ــ رسما أو نحتـــا ــ خاضعة لحكم الحواس ، فعند صانعى التماثيل فى مدينة موسياك الفرنسية فى عهدها القوطى وفى ايللــورا ، وصـــانعى رســوم الجدران فى أجانتا والفسيفساء فى بيزنطة ، عندهم جميعا أن المظهـر والمخبر لهما معنى واحد ، وما الحقائق فى دنيـا الانسان الا مظاهر لعالم الحق الذى يهدف الفــن الى تجليته أو الايحاء به •

ان رسالة الفن هى التعبير عن خلاص الأرباب والجدود الاوائل والملوك الكهنة ــ هؤلاء الموتى الذين يلفهم الغموض والخلود ــ خلاصهم من أوضاع البشر وانطلاقهم من أسر الزمن • ان القوة التى أوصلتهم الينا والتى هى عندنا قوة الخلق الفنى ذاتها كانت فى البداية هى القوة التى شـخصت دافع الانسان ليصبح انسانا ، ليتحرر من الفوضى ، من معيشته الحيوانية ، من غرائزه الحيـــوانية • ولو ظــل الانسان لايقيم عوالم الحق عنده متتالية فى مواجهة عالم الظواهر لما أصبح بشرا له منطق عقلى بل قردا• ويقول مثل هندى : الانسان يعطى الأرباب أسماءها ولكن هذه الأرباب تقبــل هذه الأسماء أو تتجاهلها وأئمه الفن اعطوا للأرباب صورتهـا ، ولكن هذه الأرباب لم تقبلها الا اذا تبينتهم النـاس منها • وهكذا أشرق عصر سيطرة الأسلوب •

والفن الــدينى ــ بل الفن عامة ــ يفرض لزاما حضور عالم آخر لا يشترط فيه أن يكون هو الجنة أو الجحيم ، ولا هو عــالم مابعد الموت ، انه عالم « ما وراء » أعيد حاضرا ، وفى هــذا التشكل ، وبدرجات متفاوتة ، تكون حقيقة الواقع مظهـرا ولكن هناك حضور أيضا لشىء آخر ليس هو المظهر ولا يطلق عليه بالضرورة اسم حضور الأرباب •

هذا العالم الآخر ، هذا الشىء الآخر فيما وراء المظهر هو المقياس الذى يتخـــذه مالرو فى كتابه « تشكل الأرباب » ليقيس به الفن ويصنفه، وهناك بطبيعة الحال أجناس عديدة لهذا العالم الآخـر ، مثل عالم أرباب الوثنية وعالم رب المسيحية ولكن الفن يتحـرك فى كل جنس بين قطبين : اخلاصـه للعالم الاخر وخضوعه لعـالم البشر • وهكذا فان تاريخ الفنعند مالرو هو سلسلة منارتفاع وهبوط بين المدار بهذا العـالم الآخر والمدار بعالم البشر ــ على حسب تعبير يليـــق بدافيد وايسمان ــ بين رؤية الحق بالبصيرة ونقله نقلا أمينا كما هو •

واذا كان النـــاقد كليف بيل لا يشوقه عكوف مالرو طويلا على عنصر العـــالم الاخر فى الفن ولا تعرجات أسلوبه الدياليكتيكيه فانه مع ذلــك قــد وضـــع فى مقاله الشهير بعنوان « الفن » الخطوط الرئيسية لأفكار من الممتع أن نقارنها بأفكار مالرو•

وبيل يرى أيضا ــ الى حدما ــ أن الفن هو غريم القدر ، فقد قال : ان الدين والفن هما طريقان يهرب عبرهما الانسان من عوارض حياته الى الجـــذل • وطريق الفن كما يراه بيل هو سلسلة منالمنحدرات ولا يعنى بالمنحدر مســـافة مابين الفجـر البدائى العظيم حين كان الانسان يبدع الفن لأنه يجب أن يبدعه وبين أحلك الساعات حين يتوهم الانسان أن التقليد هو الفـــن • وقد يرفض مالرو فكرة هذا الفجر البدائى العظيم لأنها مضللة ومؤدية الى فرض سيادة هـــذا الفجر على الفن ، ولكن صورة هذه المنحدرات عنــد بيل وان لم ياخذ بها مالرو تطابق نظريته وتعين على تلخيص كتاب يتـأبى التلخيص كالقصائد والأبحاث اللاهوتية ودوائر المعارف •

الفن المقدس فى العهود القديمة

انه ربط الانسان الفانى بالخلـود ، ولكن الاغريق اخرجوا الأرباب للضوء ، اما روما فتركتهم يموتون •

الحافة الثانية للمنحدرات التى ذكرناهـــا هى عند مالرو ما يسميه بالمقدس ، فن الشرق القديم حتى الفراعنـــة شـــاملا لهم ، وقد بين رأيه عن وظيفه هذا الفن أوضح بيان فى كلامه عن أبى الهول والاهرامات • فقال ان هذه الاشكال ــ وكل منهـا عملاق ضخم ــ تصعد معـا من الحجرة الجنائزيه الصغيرة وتسترها ، تصعد من المومياء التى كان من رسالة هذه الأشكال ربطها بالخلود ، ففنالمقدس



في نهاية العصور الوسطى حين خبت حدة الحماسة الدينية ، أصبح اتجـاه المثالين نحو الجمال الروحي في اعمالهم أقل بينما ازداد اتجاههم الجمالي في تماثيلهم • وهنا تبدو القديسة مريم المصرية يكسوها شعرها الطويل المتموج مرسوما بصياغة منهجيـة •

ـ في عبارة موجزة ـ كان في المحل الأول جنائزيا ، لا يهدف الى الابانة عن الانسان في الـ (هنا) وفي الـ (الآن) بل ليبسر ويعبر عن عروجه لعـــالم ما وراء ، وممارســـو هذا الفن كانوا يتحاشـون أغلب الوقت تمثيل الواقع كما هو ، لا عجزا منهم ، بل لأن هذا التمثيل كان محرما أشد تحريم في تعاليم دياناتهم ، ونجد أشهر اقتراب الى الواقع عنـــد الشرق القديم في تل العمارنه ، ولكن هذا التمثال الضخم لاخناتون العظيم اذا قارناه بقناع موميـائه نجد أن كلا منهما يبدى وجه انســـان قد تحول مستطيلا الى ملامح اله ارضي يبتسم ابتســـامة غامضة ، وتمثال الفرعون زوسر من الأسرة الثالثة كالتمثال الضخم لأخنـــاتون كلاهما يمثل وجــه المقدس • لم يبق شيء من القوة التي دفعت مصر الى الخروج من ليل ما قبل التاريخ ، ولكن القوة التي أخرجت التمثال منه تخاطبنا اليــوم بصوت عفي يماثل صوت أساتذة فن مدينة شـــارتر وصوت رمبرانت • لم تعد هناك مشاركة بيننا وبين صانع هذا التمثال حتى ولا في العـــواطف ازاء الحب أو الموت حتى ولا في طريقـة النظرة الى تمثاله ولكن حين نقف أمام عمله نجد أن جرس هـذا الفنـــان الذي طواه النسيان خمسة آلاف سنه يبدو لنـــا باقيا لم يتأثر بازدهار الامبراطوريات وانحطاطها ، كجرس حب الأم لبنيها •

وحافه المنحدر التـــالي عند مالرو ـ وهو أوطأ كثيرا لانه أقرب كثيرا الى عالم الانسان ـ هو الفن الأغريقي ، يسميه مالرو بفن الأرباب ويعني بهـــا أرباب الوثنية ، وهو يضع النقله من فن المقـدس الى فن الأرباب بين سنه ٥٥٠ وسنة ٥٠٠ قبـــل الميلاد • وعند بدء هذه الفترة كان كل الفن فـــن طقوس ، وكانت تعـــاليم بوذا واســـفار لاوتسي والأوبانيشاد معروفة منذ قرون من الزمان ، وكان غرب أوربا يختتم عصر الحديد • وبعد نصف قرن صنع فنان من اليونان تمثال كـــور ، فأضفى عـلى الوجه مسحه انسانيه تنطق بالسكينة ، وهكذا كان مر نصف قرن واحد كافيـــا لرفض فن دام ثلاثة آلاف سنه ، تعلم الانسان لأول مرة خلال هـــذه السنوات الخمسين كيف يهدر علمه بفن المقدس •

ما الذي أحدث هذا التغير ؟ ليس السبب كمـــا يظن بعض مؤرخي الفن راجعا الى تحسين في وسائل الصنعة في حرفة الفن، مما ساعد على تقريب المثالين الى القدرة على الايهام ، أي بنقل يوهم بأنه نقـــل عن الحقيقه ، ان الشخوص في تماثيل الاغريـــق لم تكن في الأعم مطابقه للواقع ، بل كان الفنان يضفي عليها مسحة من التسامي الى المثل العليا ، فكان امهر فنان أغريقي يتحاشى أن ينقل من الواقع وجها بضعه ومبســـط نقوش البارثينون ، وتماثيـــل الارجاستين ليست جميله لأنها تشبه كل الشـــبه نماذج حية جميلة ، بل لأنها تشبه جمال الأعمـدة او جمال الموسيقى ، انما الذي أحدث التغيير هــو تحول فكرة الانسان عن العالم الآخر • فان الأرباب هي التي تغيرت قبل أن يتغير الفن • فقد سمعنا لأول مرة في اليونان صوت يوربيديس يقول : « لا أحب الأرباب التي تعبد بالليل » • وهكذا بدأ فن غير صلب ، فن أرباب ينبغي أن تلفظ أنفاسها عند مطلع الشمس •

كان يوليس لايزال راكعـــا أمام ربة الأرض ، ولكن هيهات أن نتصور بركليس راكعا أمام الربه أثينا أو مصليا يعقد يديه على صـــدره ، أما حركة العبادة التي كانت ترمز للاغريق فهي تقديم القرابين، وتدخل الأرباب في شـــئون البشر غير موثوق به كتنبؤاتهم ، وليس هناك كتاب موحى به يتضمن تعاليمهم • ولا يدرس الدين في المعابد ، وليس عند الاغريق كهنه • هذه هي اليونان : لا رجال دين . لا حكومة دينيـــة ، لا خالق ، ولا ديان أكبر ، ولا خلود •

فكان المثقفون من أهل أثينا لا يؤمنون بوجود الأرباب ايمان المسيحى بوجود المسيح ، اذا آمنوا بها فلربما كايمان المسيحى بوجود الشيطان ، يتبينونها داخل أنفسهم · وهكذا فان المقدس قد حل محله ما هو متسام متعال او ما هو خارق للطبيعة أو ما هو مثير للدهشه والعجب · وكانت النتيجة تملك الفنان لحريته على نحو لم يسبق له مثيل ، وكان الفن الاغريقى لا يزال مرتبطا بمصر الى أن اكتشف الابتسامه ، ومع الابتسامة اكتشف اتزانا جديدا لقامة الانسان ، وعسير أن يشتبه علينا تمثال كوروس روميلو — حتى ولو كان مقطوع الرأس — فنحسبه فرعونيا ، فان الاستطاله والنحول من الوسط الى الذراعين وساقين كالمحورين ورقبة اطول مرتين من رقبه تمثال كاتب فى منف وأشد منها استقامة — كل هذا يضفى على التمثال الاغريقى خفة تضارع خفه أوانى الخزف ، وهى صفه لم تكن لشخوص الفراعنه حتى التى لحركتها شيء من الانسياب · اذ على الضد من اليونان كان نحت الشرق يتميز بثقل لايقهر · واذا كان أهل الشرق قد تصوروا مخلوقات مجنحة فانهم لم يستطيعوا حماها على الطيران ، لم تكن ثمرة الفن الاغريقى هى تمثل الحركة وحدها — كما يقال عادة — بل أيضا تمثل استقلال الشخص ، استقلال الكائن البشرى · ومع ذلك فان اليونان هى التى اخترعت شيئا يسمى « العمل الفنى » كما كان أهل اليونان أناسا كل ما لاربابهم أنهم ليسوا من جنس البشر ، ولا أيمان لهم بحياة بعد الموت الا حياة بين الظلال ، فقد عمدوا الى اختراع الخلود لكل عمل كبير يخلقه الانسان ، فاذا جردنا تماثيل الحضارة الفرعونيه والسومرية من أهدافها الدينيه لم تصبح الا كتله من الحجر · أما عند الاغريق فكل تمثال سواء كان له هدف ام لم يكن ، وسواء صور بشرا أو من هو فوق البشر ، يدخل فى الفن الالهى بفضل موهبه صانعه وحدها ، لأن الموهبة عند اليونان ما هى الا تعبير الهى ، فالأرباب تجد شكلها عن طريق الفن ، كما يجد الضوء شكله عن طريق الشيء الذى يقع عليه ·

●

وظل ايمان فن اليونان باقيا طوال بقاء ايمان أهلها بالأرباب ، ولكن حين تحول قدماء الأرباب فى الأوليمب من كونهم أرباب ديانه الى كونهم أرباب ثقافة ، أصبح صانعو الأرباب هم صانعى التماثيل · وكان بريكليس لا يزال يرى أن الخلق الفنى ما هو الا خروج عن الأشكال السابقة واكتشاف عالم جديد أو شخوص الهيه ، واخذ المنحدر يهبط بعده شيئا فشيئا نحو الاكتفاء بأن يصبح الفن تمثيلا للنموذج ، ومع ليسياس كان خلق الأرباب قد انتهى ، فمن حيث ميل الفن الى تمثيل النموذج يعتبر تمثاله أبوكسيومينوس أنضل بوضوح من كثير من التماثيل السابقه . فن ليسياس حاول أن يقهر مقاومه البرونز والرخام بافتراض أن كل الحركات غير مغلولة ، وكذلك الحياة ذاتها · ولكن الحياة عنده لاتعنى الا حياة البشر ، فمن العسير أن نتصور الها مقدسا أو أحد ساكنى الأوليمب يشبه تماثيل ليسياس والا لكانوا قد فقدوا صفه الألوهيه ·

●

واستمر الفن الرومانى على الطريق ذاته ، غزت روما بلاد الاغريق والأوليمب ، ولكنها لم تقهر الأرباب ، واخترعت — دون أن تدرى — ما يصح أن نسميه بمفارقة التاليه · كان لروما معتقدات خرافيه والخرافه تستطيع أن تجد لها مكانا فى مجتمع غير مؤمن ، كما تجده فى مجتمع مؤمن · ان روما تقدم القرابين لقوى مجهوله دون أن يكون هناك أى اتصال روحى بين الطرفين ، لهذا كان لكل انسان أن يعتبر أن الفن هو تمثيل للمظهر أو التسامى به للمثل العليا ، ولأول مرة أصبح مظهر الشيء هو حقيقته ، وأخيرا فتحت شمس تهددها الآن فخفخة روما · لم يبق شيء من اليونان ومصر والشرق اللهم الا كوكبة من أرباب لا يتصفون بالقداسه ولا بالألوهية ، ولكن ما خيم الليل حتى لمعت من جديد عين فن المقدس ·

●

هذا اللمعان يتبين فى كل مكان فى هذا الغليان الدينى الذى نخر الامبراطورية · فوجدت مصر — مثلا — مرة أخرى عبقريتها الجنائزية فى الصور على الأكفان فى منطقه الفيوم ، وظهرت ألوان لم يعرفها فن العالم القديم ، بالأخص اللون البنفسجى واللون البرتقالى القرمزى ، ولم تكن الثورة مقصورة على اللون والشكل بل امتدت فى كل ناحية ضد تمثيل الشيء بالايهام به ، لأن الناس بدأوا من جديد لايقبلون الحقيقة الخارجيه الا على اعتبار أنها مظهر وليس غير ، والفن المسيحى فى القرن الرابع بعد الميلاد ما هو الا حركة « ثورية » ضمن حركات ثوريه عديدة · أما ثورته هو فقد نجحت ·

وهكذا يصل مالرو الى المنحدر الثالث وهو منحدر عظيم ، يسميه بمنحدر « الايمان » وقد سار على طول هذا المنحدر موكب طويل يأخذ بمجامع القلوب ، موكب التصاوير التى ترنم بها الفنانون المسيحيون فى صلاة تمجيدا للخالق ، كما تراه عيونهم · انها صلاة لا حد لاشكالها ·

عودة فن المقدس

« تنهض بيزنطـــة فى رداء داكن مزيـن بالجواهر ورسول المسيح يرسم براس ثور، ومسيح المجد يصبح مسيح الحب »

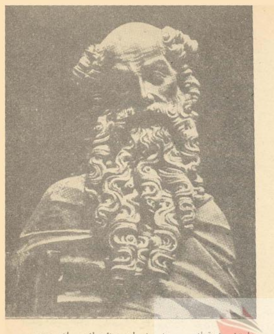
فى بدايه الفن المسيحى نهضت بيزنطـة متشحة برداء داكن تزينه الجواهر • ان بهـاء الشـمس الساطعة على الأكروبول حل محله ضوء الشـموع المرتعش الخافت وسط الظلام ، وعاد المعبد للظهور نشورا مجيدا للمخابىء التى كان يلجأ ليها المسيحيون تحت الأرض ، والتصاوير الغالبة فى هذا المعبد هى الفسيفساء ، وهو شكل فنى يخدم مرة أخرى العالم السماوى ، والضوء والمساحه والحركة – كما فهمها الفن الاغريقى القديم – استبعدت بعزم قاطع ، شأنها فى مصر أيضا • والسبب لم يكن راجعا مرة أخرى الى عجز فى مهارة الفنان ، بل لأجل أن يبرهن على أن فنه ليس من عالم الحضـور ، فاللون الأزرق الغامق فى أرضيه فسيفساء مدينه رافينـا ، وتلك الخلفيـة بلون ذهبى فريد كأنه من عـالم الأحـلام ، التى نجدهـا فى كل مكان فى الأرض المسيحية ، كل أولئك يوحى بنور الله دون أن يمثله • ومرة أخرى يخدم الفن عالم الحق ، وليس الفـن البيزنطى تطويرا لحياة المسيح بل هـو متن دينى يؤكد طبيعة المسيح ، هو حيـاطة وتصـوير لمجد المسيح الذى يند عن الادراك •

والفن البيزنطى ، على غرار العقيـدة البيزنطية ، يحارب المروق الآرى الذى يفصل طبيعـة الابن عن طبيعة الأب ويهبط الى حد القول عن المسيح « انه رجل اسمه عيسى » لذلك لم تكن المشـاهد الدينيه فى الفن البيزنطى مشاهد فحسب ، بل كانت فى المحل الأول رموزا ولهذا لم تكن العذراء – حتى وهى تحمل طفلا على حجرها – أما لطفل بل أما للرب •••

وقد غالب الفن البيزنطى قرونا كراهيه التصاوير فى المعابد وبقى محافظا على طابعه ، انهـا قرون الغـزو البربرى ، وحين انتفض الفن المسـيحى انتفاضته التالية ابان نهضة القرن التاسع الميلادى ، وهى النهضة الكارنجيه ، عرف فن تصـوير الكتب والمنمنمات ، وهو على اليقين ليس بفن بيزنطى ولكنه شابه الفن البيزنطى فى تأكيد نزعته الأوغسطية فى مذهبه الدينى • فهذا الفن الجديد – على غرار الفن البيزنطى – لا يعرف الحقائق الظاهرية ، انه فن لا حد لتنوعه تتفرع منه مدارس عديدة ، تمتـد فى وقت قصير نسبيا من كتاب الصلاة المصـور الخاص بشارلمان – وقد يكون الفن فيه متشابها لفن ولايات بيزنطه الغربية – تمتد منه الى أناجيل كيلز وسانت جال ، حيث يظهر المسيح والعذراء والرسل وكأنهم رموز هيروغليفيه للكتاب المقدس• ثم تمتد فتصبح غليانا للعواطف فى أنجيل ايبو ، وكل هذه الامثله – وتدخل فيهـا هـذه الصور الساحرة فى أناجيل مقاطعة برطانيا الفرنسيه – تعبر عن عالم هيهات أن يوجد على الارض • فالفنان الذى رسـم صور القديس لوقا فى ايبو لم يهدف الى تصـوير رسول المسيح رجلا من لحم ودم ، شـأنه فى ذلك شأن الفنان الذى صور أناجيل مقاطعه برطانيـا – هو عنده قديس لأنه ليس برجل من لحـم ودم ، لذلك صور القديس لوقا براس ثور ، لأن هـذا الحيوان الذى يفتـدى به فى القرابين هو الرمز التقليدى للقديس لوقا • يمثل عذاب المسيح كمـا يمثل تحمل النير بصبر •

وبالرغم من سحر الايحاء فى المنمنمة – كمـا فى زجاج النوافذ الملونة وعمـود الطوطم – فانها ظلت متشبثة بالكتاب ، انها كانت من عمل رهبـان لرهبان ، وظل الحـال على ذلك الى أن أشرقت الانتفاضه الدينية الكبرى فى القرن الحـادى عشر حين تحولت مدنية الأديـرة الى مدنية الكنيسة وأصبح الفن ملكا للمؤمنين كافة •• انه عصر النحت الرومانسك حين انفلت المسيح من حبسته الطويلة فى ركن المحراب داخل الكنيسه ليخـرج من مملكة الظلال الى النور متوجا باب الكنيسة ، وهكذا تقرر روما أن يكون يوم المعاد مرسـوما تحت شمس غاربة • وبين النقوش البارزة يظهر المسيح خارجـا من الكنيسه لأول مرة منذ قرون عديدة ، هـذا المسيح ليس هو عيسى أو لم يكنه بعد ، ان رسالته هى المحبة ولكنها من نوع خاص ، والقرون التالية وهى تتـأمل ايمان الصور الدينيه فى القـرون الوسطى تجاهلت هذا الفرق الذى أشرنا اليـه فى طبيعة المسيح ، وما يفهمه عصرنا الحاضر أحسن فهم فى ايمان الفن الرومانسك والقوطى ، هو كل ما لا يتعلق بالايمان ، بمعنى الكلمة ، بل يتعلق بالنشوة المتسامية والحب الأخوى واللمسة الخفية التى تحيل القديس برنارد والقديس فرنسيس فى صورتيهمـا الى نطاق الوجود الممكن عقلا ، بكل شىء يجعلنـا نخلط بين شفقه قديس واخلاص طبيب ، بين بناء كنيسة كبرى وبناء سد ضخم ، بين الجهاد الدينى والثورات •

فالخلاص قبل أن يهب الوعد بملكوت السـماء يتطلب ان يولد الانسان من جديد فى عالم الروح ، وأن يدرك الله ، وألا يلقى الشهداء بأنفسهم للسباع



هنا تظهر ابهة القديس بولس فى لحيته ذات الشعر المجعد الفخم

ليظفروا باجازة دائمة بين المروج الخضر • فالتاكيد فى المسيحية لا ينصب أساســـا على الجنة التى لا يصورها الفن المسيحى الا نادرا ، ولا على التعاليم الاخلاقيه للمسيح ، ولا حتى على الصليب ، انمـا ينصب على أسرار الرب كما تجلت فى المسيح ، تجلية تلمع كالبرق فى كلمتين « الله محبه » ولكنها ليست محبه بشريه ، بل محبة مقدســـة ، انها متعلقـــة بسر ديمومة الله ، والتبليغ عن هذا السر لايكشفه، بل الذى يكشفه هو استبطانه بالروح •

ويصدق هذا أيضا على الفن الرومانسك ، فاول ما يقال عنه هو أن المسيح فيه لايزال مسيحا يجلله المجد خارجا من عالم الانجيل أو حتى من عـــالم بيزنطه ، فهو فى وقفته المسيطرة على المحـــراب فى كنائس موسياك وبوليو وأوتون هو المســيح خالد المجد القادر على كل شىء ، ثم بدأ تشـــكل يدخل عليه بالتدريج • فقد لانت قسماته بدرجة ملحوظة، الوجه الجاد الصارم تحول الى وجه رجل من البشر، والمحبة الكامنه كمون السر فى قلب الديمومة تحولت الى المحبة التى يعرفها قلب الانسان ، واذ يقترب المسيح أكثر فأكثر من عيسى فان الرب يتراجع •

وقد بدأ التغيير حينما أدخل الفنان اناســا من البشر فى ملكوت لسماء ، وقد يكون وجودهـم به رمزا لا واقعا ، فلم يصنع نحات رومانسك تمثـالا لراع الا فى عمل يمثل عيد ميلاد المسيح ويغلب على جميع أجزائه الطابع الدينى ، فاذا لم يكن عيـــد ميلاد فلا رعاة ، ولكن هؤلاء الرعاة فى تلك التماثيل – رغم الطـابع الدينى – كانوا مع ذلك رجالا من البشر ، والمسيح ذاته من عالم الارض ، موجـــود خفية فى الفصول والينابيع وفى وقائع الأيام – من عمل اليد أو داخل الروح • فهذا هو الاســقف ، وهذا هو أيضا الحاج والمحارب المجاهد ، والراعى ودارس القمح وعاصر العنب ، يقودهم من يلوذون به من القديسين الى الحضرة الالهيه منقســـمين حسب تجارتهم أو صناعتهم الى طوائف ، طـــائفة بعد طائفة ، فيقول لهم الرب كم قطرة من دم قلبه أسالها للدنان •• مسيح بيزنطه يتجاهل الدنان ، وكذلك يتجاهلها الفن البيزنطى ، انه لا يعرف الا عالم الانجيل وتجليات الرب •

ولكن التشكل حدث الى ذلك الحد داخل عالم من الرموز ، فالشخوص فى الفن الرومانســـك لم تصبح بعد خاضعة للمظهر الخارجى • وهذا الاتجاه بدأ يتحول أيضا ، فالمسيح فى الفن الرومانســك لمدينة شارتر يقف شامخا ، يعلو حشدا من الناس، على حين أن المسيح الذى نجده على الباب الملكى فى كاتدرائيه شارتر يبدو مخالطا للناس من حوله ، يتجلى فيه المقدس فيلزمه ويهجره فى آن واحـــد ، والذى حدث هو أن علاقه الآب بالابن وكذلك علاقة تجلى الرب فى المسيح بالسر الأساسى قد انقلبت • فالى ذلك الحين كان الرب هو رب أيــوب ، الذى لا يدرك كنهه ، فقد تخلى الايمان المستتب طـوال العهد القوطى عن العقيدة الاولى بان الله محبـة ، واستبدل بها عقيدة ان المسيح هو عيسى الرجل ، فالمسيح المعلم فى شارتر يوحى بالقديس فرنسيس، قديس ولا لاهوت ، فيتراجع « السر » أمام «الحب» فى كل مكان ، والرب الغير الى عيسى القـــريب • كما تتراجع العبادة أمام التناول، وسقوط الانسان أمام الشعور فى القلب بانتصار المسيح • لم تختف الخطيئة الأولى ، ولا صورة الديان ، ولكن هـــذا الديان الذى يرفع الان كفه وقد خرقه مســمار الصليب فى مشهد يوم الحساب فى صـــورة جلالة رحيمـــــه • اما عن عالم أغـــوار الشــيطان فان الكاتدرائية تصوره بسخريه • لم يبق من هذ العالم الا نوع من شرطة الجحيم •

فالشعور الغالب فى العالم المسيحى هو شـعور بان الخلاص قد تحقق بالمسيح المنتصر فى مملكته • تحول المسيح الخالد الى المســيح الملك ، ومدينة

الرب حلت محل الملكوت المقدس ، فالنحت القوطى الحق يبدأ بتمثال تتويج المسيح فى كنيسة نوتردام بباريس حيث يمتزج الطابع الملوكى للعذراء بالطابع الملوكى للمسيح ، فوق مدينة الرب ، وهو رمز لعبقرية الكاتدرائيات كما كانت التماثيل الضخمة للمسيح منقذا رمزا لعبقرية الفن الرومانسك ، كما سيكون الجسد العارى فيما بعد رمزا لعبقرية عصر النهضة .

ومع ذلك فان أمجاد الفن القوطى لا تدوم . فان قوس الخط الصاعد فى دوام والذى يحلو لبعض مؤرخى الفن أن يرسموا به رقى المدنية والفن من القرن الحادى عشر الى القرن الخامس عشر ـ هذا الخط لا يثبت عند الامتحان . فى سنة ١٠٥٠ لم تكن المسيحيه الغربية شيئا مذكورا ، وفى سنة ١٠٩٩ استولت على أورشليم ، ولنا عن سنة ١٠٩٠ أن نسأل : ما النحت ؟ وبعد خمسين سنة كانت شارتر ، وفى سنة ١٢٥٠ كان ستون محجرا تشتغل لحساب الكاتدرائيات والكنائس ، وكان العمل يجرى تعانقه الآمال الكبار ، تؤججها فتوحات للمسيحية على مدى أكثر من قرن ، وبعد عشرين سنة يكون سان لويس قد قضى نحبه ، وتكون مملكة أورشليم اللاتينية قد ضاعت ، وتم التخلى عن الحروب الصليبية ، وكتب توماس الاكوينى مؤلفه حين أوشكت المسيحية المنتصرة على الاختفاء ، وهذا المؤلف يبجل السر الالهى ولكنه يصفه ، فكانه يلغيه ، وفى النصف الثانى من القرن الثالث عشر تختفى دفعة الفن القوطى ، والكاتدرائيات التى ترمز لدفعة الفن القوطى ترمز أيضا لاخفاقه . اذ لم يبلغ بناء واحدة منها تمامه ، فقد كانت كتدرائية ريمس فى تصميمها الأول تحتوى على سبعة محاريب وكتدرائية شارتر على تسعه وهكذا فان تيار المسيحية المتدفق كان قد تبدد فى الرمال .

تحول الفن من المقدس الى الانسانى

«فى عصر انحسار الايمان انتقل الجمال من القديس الى التمثال ، ومريم العذراء ملكة السماء تصبح أم المسيح المجللة بالآلام»

تجلية الفن القوطى لمدينه الرب ، فن الفترة التى سادها المسيح متوجا ، كان من عمل خيال مسيحى لا يزال يعنى بعالم الحق ، أما الآن فقد ازدادت عناية الخيال أكثر فأكثر ، بعالم الوهم . ووصفنا لكبار صانعى التصاوير على مدى السنوات التسعمائة التاليه ، بأنهم فنانون لايستقيم الا استقامة قولنا عن أنبياء اسرائيل أنهم شعراء . الآن قد زال نكران الفنان لذاته ، كما حدث عند الاغريق من قبل ، أصبح القديس أيضا تمثالا كما اصبح الرب من قبل تمثالا ، وشكل « الرب الجميل » فى كتدرائية أبيان لم يكن يوصف بالجمال الا بمعنى أن الجمال كان يعتبر صفه الهيه ، وحين عد أهل ليبج مريم العذراء فى تمثالها عندهم أجمل من فى العالم المسيحى فانهم كانوا يشيرون الى العذراء ذاتها لا الى التمثال ، أما الآن فكلمة الجمال اصبحت تطلق على العمل الفنى ذاته ، وأصبحت تعنى اعجابا متميزا تمام التميز عن العاطفه الدينية، وهكذا ولدت النظرة الجمالية فى العالم المسيحى .

أخذ الفنان يدمغ طابعه بوضوح على عمله ، وأصبحت تماثيل الأنبياء أو الرسل تتميز بما تزهو به علنا من شعر متموج ولحى عريضه أو مدببة ، وأثواب مستديرة مستفيضة ، واختلطت اللمسة الواقعية بالميل الى ما هو غريب ، فالنبى فى تمثاله فى استراسبورج يرفع يدا رسمت عروقها الدقيقة بنقل أمين من تموجات الشعر فى لحية تمثال صينى عتيق من البرونز . وأصبح الفن الدينى ، بعد ان لم يعد يعبر تعبيرا طبيعيا سهلا ، متمسكا بصياغة منهجية خاصه ، حتى أصبح يقال : بلا واقعية لارسم لانسان ، وبلا صياغة منهجية خاصة لارسم لقديس . بل تغيرت طبيعة العبادة ذاتها ، اذا كانت الكتدرائية بين أشياء أخرى للجماعة ، اما فى القرن الرابع عشر، حين ازداد اتصاف المجتمع البشرى بالدنيوية ، فقد تراجعت العبادة والتراتيل الجماعية التى كانت تجد فى الكتدرائية تعبيرا عنها ، وحلت محلها علاقة جديدة بين الانسان وربه ، لم يعد المسيح يخاطب الجماعة ، بل كل فرد فيها على حدة ، وأصبح هدف العبادة الاتصال الروحى بالرب ، مقره طىالضمير، سيقول عنه الكاردينال نيومان فيما بعد أنه هو الذى جعل الكنيسه مكانا للوحدة ، وهكذا فان الايمان الجماعى تمزقت أوصاله تمزق أوصال امبراطورية .

والعبادة الفردية تحمل معها على أحدالمستويات عاطفة الرثاء الحزين وعلى مستوى آخر نزعة الى التصوف ، فلا ورع المراة التى تزهو بامتلاك عدد كبير من التماثيل المرمريه للعذراء ، ولا التمتمات الجارة لامام فى التصوف ، يمتان بادنى سبب الى الايمان الذى كان يصاعد بين جدران كتدرائيه . كان عصر الفن القوطى يتوهج بأمجاد المسيح وكانت الام المسيح يتغير حالها الى حد أننا نجد فى لوحه البشارة فى كتدرائية ريمس ان الذى يعلن للعذراء مريم معجزة الحلول هو ملاك مبتسم ، أما الآن فان تأكيد الفن الدينى أصبح مركزا على الالم ، فهناك

فى المستوى الصوفى الفه حميمة بالالم ، ولعل مفهوم هذا الالم أنه هو خلاصة سر العالم ، وكان التعبير عن هذا الألم فى تماثيل لصلب مسيح حزين متوج بالشوك كتمثال « المسيح التقى » فى مرينيان • اما على مستوى عاطفه الرثاء الحزين فلم يعد المسيح على الصليب مذكرا بالالم بل داعيا الى الشفقه ، ووجد هذا الاتجاه تعبيره فى عبادة مريم العذراء ، لم تعد مريم ذات المجد فى مشهد تتويج المسيح تجلى فيه من له الخلود وتوج فيه المسيح العذراء ، انحسر هذا العالم أمام عالم الانسان حيث ترمق أم جسد ابنها الميت ، وزاد حلول عالم العاطفه محل عالم الروح ، وارتبط شعور الرثاء الحزين بالرقه ، أن العذراء تدلل الطفل ثم تلاعبه وأخيرا ترضعه ، والبشارة فى لوحة اميان هى فى عالم الملائكة ولكن الورع الفردى الغى هذا العالم الى حد الوقوع فى التناقض ، فقد اصبحت مريم العذراء تصور يوم الصلب وهى مغمى عليها على حين ان الاناجيل تنص على أنها كانت واقفه ، اصبحت الآن الام المغمى عليها ، الشابه الصغيرة التى تمسكها القديسه حنه بيدها ، كانت « البشارة » صورة لا انفصال لها عن الكتدرائية ، أما صورة بكاء مريم العذراء على جسد المسيح بعد انزاله من الصليب فلم يعد لها من كتدرائيه الا قلوب الناس •

فأين سيبقى عالم الملائكة والتتويج ؟ ليس فى النحت ، الذى زاد انشغاله بالأحياء ، بالملوك والأميرات ، شخوص غرباء عن الرب لأنهم لا صلاة لهم ، غرباء حتى عن الكنيسه لأنهم سلاطين القصور ، بقى عالم الملائكه فى التصوير ــ فى لوحات جيوتو فى المحل الاول ، وبفنه الذى هيهات ان ينسى •

تصوير الوهم

« يقترب عصر النهضة فيودع الخلود والتنين وفن المقدس • وتهبط فينوس من قمة الأوليمب لتصبح امرأة عاريه »

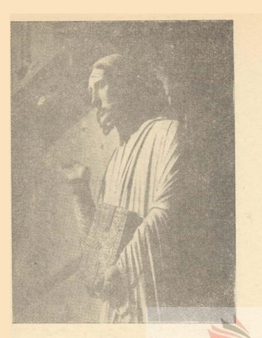
عرفت العصور التاليه ــ وبالأخص عصر النهضة ــ كيف تمتدح جيوتو لقدرته على الايهام ، على ما بقى له من اخلاص للطبيعة ، ان يكن بدائيا نسبيا (هكذا كان الظن به) فانه مع ذلك قد أحدث ثورة فى الفن ، حقا لقد حطم جيوتو قيود التقاليد الرسميه الجامدة فى فن التصوير فى بيزنطة ولكنه لم يفعل ذلك من أجل الواقعيه فى الفن ، فهو مثلا لم يخترع رسم لسماء ، كما قيل ذات يوم ، بل استخدم خلفيه كثيفه الزرقه ، يظن انها رسم السماء بنظرة واقعية ، مع أنه نجاهل الأفق كل التجاهل ، والواقع انها ليست سماء الانسان بل سماء المسيح ، كذلك المدن التى رسمها ، فليس شىء ابعد منها عن الواقع لانه اذا ضخمت اله التصوير تفاصيل لوحاته عن هذه المدن خيل الينا اننا أمام لوحات دينيه من عمل سيزان ، مجاله هو مجال الخيال المسيحى فى فترة ازدهار العصر القوطى ، ولكن على اختلاف ، فالفن القوطى كان مرتبطا بالكتدرائيه وفن جيوتو مرتبط بعالم جديد ، عالم تصوير الوهم ، من اختراع جيوتو هذا المسرح الخيالى الذى لاتزال رواياته روايات دينيه ، ابطالها من البشر ولكن عليهم هذه الجلاله التى أضفاها الفن الرومانسك ومطالع الفن القوطى على المسيح ، ان اكبر انتصار لجيوتو هو انه اكتشف قوة جديدة ، هى قوة التصوير التى لم يكن فن التصوير المسيحى يعرفها من قبل • قوة تستطيع بلا تجديف أن تضع مشهدا مقدسا فى عالم يشبه عالمنا الأرضى •

وقد مد الفن الفلمنكى رحاب هذه القوة ، اصبحت شخوص القديسين تلبس ثياب صغار السادة أو صانعى الاحذيه ، وتبدو لا فى عل فوق مدن خيالية بل مخالطة لمدن قوطيه مالوفه ، واصبح من غير المستغرب ان يرى المسيح يجمع بين الطيبه البالغة والجلال ، كأنه بابا أو امبراطور ، ومملكة الملائكة والعرش والهيمنه أصبحت تشبه جنات عدن ، وجنات عدن تشبه جنة أرضية ، لايزال هذا الفن يعبر عن الايمان والعقيدة • فلوحه فان ايك « لحمل الربانى » تنبع من تدين عميق ، ومع ذلك فانها تمثل غزو الزمن للخلود ، فلم يسجل الفن الدينى من قبل مر الزمن ، وكانت الفسيفساء لا تعرف الا ضوءا واحدا هو ضوء مكانها فى المعبد ، والزجاج الملون مضاء بنور حى من صنعة الله ، وكذلك التماثيل اذ كانت لاتعرف من الضوء الا ما يسقط عليها فى ايه ساعه من النهار ، أما فى القرن التاسع عشر فقد انتقل مصدر الضوء من صنع الله الى صنع الفنان ، الفنان هو الذى يرسم ما يريده من الضوء للوحته ، وبهذا يحدد ساعتها ، واذا كانت هذه الساعة لاتزال فى عالم دينى ، فانها مع ذلك تجلجل بانهزام الخلود •

لم نصل بعد فى الواقعية الى منتهاها ، ما كان أشبه الفنانين حينئذ بصانعى الافلام اليوم ، كانوا لايستخدمون من الواقع الا اجزاء منفصلة متفرقة منتقاه خاضعه لتصرفهم ، لم يكن الواقع قد أصبح هذا النموذج المستبد الذى كان من بعد ، فالواقعية عند الفنان الفلمنكى هى على غرار واقعيه كافكا ، فالمصورون فى عصر فان ايك ثم من بعده يرسمون صورا تشبه مشاهد واقعه ، ولكن ليست المماثلة هى التى نعجب بها فى المحل الأول ، بل الاختلاف بين الصورة والأصل ، فالمصور يبرهن على براعته بالمماثلة وعلى عبقريته بالأختلاف •

فى لوحه « العذراء والمستشار رولان » لا يضيف الفنان شخص العذراء على بيت المستشار بل أنه يستقدم المستشار الى لوحة للعذراء · ان الفنـــا بتصوير القرن الخامس عشر يخفى عنا غرابه هذا الطابع حقا للعالم الذى يركع فيه احد معاصرى الفنان فى بيته او فى كنيسه قد تكون لها معـــالم بيته امام عذراء تتوجها الملائكة على حين يسرح سرب من الطواويس فى الدروب ، وقد وقـف شخصـــان ثانويان بلا مبالاة يشهدان الشمس تجـــرر اذيال الغروب فوق المدينه ، اذ ليس هذا العالم بعالم جيوتو وهو ايضا ليس بعالم المستشار ، انه علـم تصوير ، انه وريث تصوير الوهم كما عرفته ايطاليا وقد استقل عن مكان العبادة . ان مريم العـــذراء والمستشار يتقابلان فى عالم التصوير كما يتقـــابل ماكبث والساحرات فى عالم الشعر · ونستطيع ان نقول أن الخيال ــ الى حد ما ــ قد وقع فى أزمـــه · فلم تعرف القرون الوسطى عالم الخوارق الا بانه عالم واقعى حقا · و لاندهاش من روَيه المـــلائكه ليس بأشد من الاندهاش لرؤيه الافيال ،وعلى كل حال فان اهل القرون الوسطى كانت لهم معرفه بالملائكه والف بها أفضل من معرفتهم بالافيال والفهم بها · لم تكن الملائكة والشياطين من عالم الارض ولكنها كانت من أسرار الخليقه كما كانت الافيال والبشر ايضا ، لم يكن خيال القرون الوسطى يعنى بالاشياء التى لايمكن أن توجد بل بالاشياء التى يمكن ان توجد بارادة الله ، أو الموجودة فى أرض يقتل فيها الملك التنين الضخم فلعل التنين ان يكون فيلا لم ترم عيونهم من قبل ، فمن عهد بيزنطه الى القرون الوسطى لم تختف الخرافت والأساطير من المخطوطات ، عطارد فى صورة أسقف ، وأبوللو فى صورة طبيب، وديانا معممه ، وزحل فى يده منجل فى عربه مع لمريخ ، وفولكان فى مئزر الحداد ، وكانت فينوس ترسـم فى كتب القرون الوسطى تاره كوكبا وتارة سيدة ضيعه ، بين ابراج السماء أو فى حديقه ، وحين لا تكون كوكبا أو شيطانا او مخلوقا خياليا ، تصبـح لاشىء سوى شخص فى احدى القصص التى تسمى بالنوادر ·

وفى مجموعة لوحات «مساعى الحب الخائبة» فى نهاية القرن الرابع عشر تظهر فينـــوس فى احدى اللوحات فى حديقة فى الطبيعه كانها حديقه للبقول امام بيت ، واذا كان المصور يرى ان رباته ترمز الى أحوال الحياة فانه حين ارد ان يشير الى فينـوس لم يفعل الا ان رسمها امرأة عارية ولم يحاول ان يضفى دلاله على حديقة البقول ليعرفها الناس على وجه التحديد ، وفينوس فى هذا التعبير الفنى ما هى الا اخت بردزربين وبلوتو اللذين نراهما فى



فى النحت الرومانسك والنحت القوطى أخذت تتغير صـــورة « المسيح المنقذ » حين أخذ الايمان المسيحى يفقد حماسته الصوفية · ففى هذا التمثال الموضوع عند المدخل الجنوبى لكنيسة شارتر يتشكل « المسيح المنقذ » متحولا الى « مسيح المحبة » الذى لايخاطب الجماعة ، بل كل فرد فيها على حدة ·

لوحه آخرى يستقبلان الحاشيه فى قصرهمـــا ، ان شخوص هذه المجموعه كنها شـخوص خرافيه غير مقنعه مرسومة بسخريه مما يدل على ان المصورين فى ذلك العهد كانت تؤودهم شـــطحات الخيال · وكان من المستحيل على مصور ان يدخل فينوس فى عالم فان ايك التشكيلى كما كان مستحيلا عـــلى مثال ان يدخلها فى مجموعه القديسين على بـــاب كتدرائيه شـارتر ، فان عالم الفن الفلمنكى لم يكن يقبلها الا باعتبارها امراة لانه لايعرف الا ماهـــو موجود · ولكن ايطاليا شرعت ترسم فينوس لانها غير موجودة ، وصورتها من عمل بوتشيللى تستحدث صفه لم يكن الفن المسيحى يعرفهـــا من قبـــل ــ صفـه كون غـير حقيقى ، لم يعـد الامر أمر هذيان همس خرافات ، بل أكد هذا المجال الجديد الذى ملك فيه المسيحى لاول مره جراته على ان يجسم كائنات عالم أحلامه منافسه لكائنات عالم الرب ، وقد كانت ايطاليا هى التى اكتشفت هذا المجـــال التصويرى حيث تصبح فيه فينوس منافسة لمريم العذراء ، وحوربة البحر منافسه للملاك ، والكـــون غير الحقيقى منافسا لمدينة الرب ·

التوفيق والخيبة

يستعرض مالرو الفن كله في حضن ايوان شاهق من الرؤى الفلسفية ... ولكن الفلسفة متروكة لتبحث عن الخلاص في عالم جمالي ، عالم ما وراء .

هذا هو شأن مالرو ، حين بلغ هذا الوضع .. ختم كتابه « تشكل الارباب » وفي عزمه أن يلحقه بكتاب تال ، انه على كل حال قد وفق اروع توفيق في رسمه لهذا المشهد الموغل في القدم حيث تسير فيه الارباب والانسان المبتدع جنبا لجنب ، كتاب خوضه ليس خوض قراءة ، بل خوض ممارسة ، وطابعه طابع الحديث لمستمع لا طابع الكتابة لقارىء ، ينم عن قدرة مالرو الفذة في ادارة الحديث ، وهي خلة اصبحت ذائعة الصيت بين صدقائه ، وليس غرض هذا الكتاب اقناع القارىء بل أخذه من كتفه ودفعه الى الوقوف أمام النافذة التي يرى مالرو العالم من خلالها ، نافذة خاصة به وحده . والاسلوب الذي اتبعه مالرو في تقديمه للشواهد في كتابه «المتحف الخيالي » يعين على بلوغ هذه الغاية ، ولكنه لقي هجوما شديدا من نقاد الفن واساتذة علم الجمال بدعوى أن كتابا في تاريخ الفن ينبغي أن لا يطالب بالحكم عليه من واقع المستخرجات والصور الفوتوغرافية التي تضمها فحسب ، مهما بلغت درجة اتقانها ، وبخاصة اذا كانت ـ كما هو الحال في كتاب مالرو ـ مقتصرة على اقتطاع التفاصيل دون أن تقدم العمل الفني كاملا ، انه اسلوب يمزق أوصال العمل الفني الأصلي ، ويعترف مالرو أنه في كتاب « المتحف الخيالي » قد رفع مقام التفاصيل الى مقام الملوك . وهو يقر لحسن حظنا اضاءة التماثيل لتصويرها من زاوية معينة للدلالة على رأى يبديه ، ولكن المتلقي يتزلزل حين يقارن بين العمل الفني في تمامه وبين يد أو وجه ينتزعهما مالرو منه ، فان الاثر الذي يتركه العمل الفني بتمامه يختلف كثيرا عن أثر التفاصيل . ولكن هذا الأسلوب مشروع ما دمنا لا نعد كتاب « المتحف الخيالي » المجال الوحيد لممارسة الفن . انه على ذلك كتاب ساحر لانه يمنحنا رؤية جديدة بكل معنى الكلمة .

واما عن كتابه «تشكل الارباب » فان أخذه بمجامع القلب لايرجع الى احتوائه على اراء تفرد بها مالرو ، فبعض هذه الآراء يبدو في بعض الأحيان مصطنعا ، انه يقيم شخوصا من القش لرجال ، وبخاصة لنقاد ، ليحطمها بضربة من يده . من ذلك تأكيده أن التمثيل الطبيعي ليس من الفن ، وأن التغير في الاسلوب لايمكن تفسيره بتغير في التكنيك ، وهل وجد حقا من يخالفه في ذلك ؟ ورغم هذا القدر الكبير من الكلام الفارغ الذي يكتبه عن هذه المسائل أولئك الذين يحيلون الفن ـ بل الحياة ذاتها ـ الى مصطلحات ماديه ، لابد من القول ان القضيه هي قضية القرن التاسع عشر .

وفوق ذلك فانك تستطيع ان تجد كثيرا من اراء مالرو في كتب تاريخ الفن المدرسية ، فقد لاحظ مؤرخو الفن قبله نقله الفن من مصر بدياناتها الى الاغريق برجالهم اشباه الارباب . كما لاحظوا اللمسه الانسانيه التي اضفيت على المسيح ، والخلاصه ان مالرو لم يكتشف تشكلا لا للارباب ولا للفن . فهذا هو كليف بيل ـ الناقد لمتع الذي نتمثل به مرة أخرى ـ يعلم علم مالرو ان انحدار الفن بدأ بالعمارة القوطية ويضيف أن الكتدرائيه القوطيه عمل يكاد ينوف طاقه البشر ولكنه مع ذلك عمل ميلودرامي . وكذلك فكرة ارتباط صعود الفن وهبوطه بصعود المدنيه وهبوطها فانها معروفه منذ نيتشه حتى يومنا هذا .. ولكن لا يهم أن نجد بعض تفاصيل آراء مالرو عند غيره . المهم أن أحدا سواه لم ينظر الى الفن نظرته .

ولكن الميزة الكبرى لعمل مالرو هو اتقاده . ان القارىء يتخيله وهو يكتب عن تمثال ، وقد وقف أمامه بعزم متأجج يطالب هذا التمثال أن يفضي اليه بأسراره وهو يعترف بانه لا يتلقى التمثال كما تلقاه مشاهد مات منذ زمن بعيد ، رآه في زمانه . ان مالرو مصر على ان يستخرج من التمثال معناه الذي يصدق اليوم ، وهذا هو أحد جوانب التشكل الذي يرى أثر عمله في الفن كله ، وهو يوفق في ذلك غاية التوفيق . لانه لايعالج ابدا عملا فنيا بعزله وحده ، ان معروضاته ليست مرتبة على طول جانبي دهليز طويل ـ كما في متحف ـ ترتيبا تاريخيا ، بل معروضة تحت قبة ترصدها من قمتها بصيرته ، لاعجب ان كانت معروضاته في بعض الأحيان مكومه بل مختلطة ، ولا عجب أن يقسر أحيانا شواهد ونظريات على اثبات رأى له لا تثبته ، ولكن القارىء يحس امام عمله بالذهول ـ ذهول ناشىء في المحل الاول من هذا التوتر الشديد الذي انعقدت عليه القبة العالية التي ترصد بصيرته منها الفن كله . توتر تحس به اعصاب القارىء في كتاب لا يقنع الا بان يلم في خطوه مسافة ما بين الاهرام والصليب ، وما بين الصليب والتكعيب .

ولكن مالرو يحمل جزءا من القبة ما لا طاقه له به ، هنا ينهار رأيه بارتباط الفن بعالم ما وراء . فهذا رأى لايجد له مكانا في النظريات المستتبة لعلم الجمال ، ومع ذلك فلعل هذا هو سبب قدرته على الاقناع . انه رأى لا علاقه له بالمبدأ القائل : الفن

للفن ، او « للفن هدف اخلاقى » كما هو عند المفكرين من افلاطون الى تولستوى . ولا بمبدا النفعيــــه أو المبدأ القائل « الخير هو اللذة » ، وشــــبهه بآراء لروشى عن الحدس شبه ضئيل ، ولا علاقة له بآراء سانتيانا عن الفن بأنه متعـــة وعن موضوعية الجمال • انه مرتبط بالدين والعاطفة ، دون أن يبلغ حد النظريات الدينيه الجامدة عن الفن، فهذا هو اتين جيبسون مثلا يعبر عن الراى الشائع بان الفــن المسيحى هو نوع من عون بصرى على تعليم الدين المسيحى ، فهو يعتمد على التمثيل التقريرى ، اذن هو فى بعض حالاته ليس بفن على الاطلاق ، ويقول جيبسون : قد يحاول الانسان بوسائله المتواضعة ان يتشبه بالخالق فيخلق الفن ولكن الله لايعنيه فيما يبدو ان يخلق لوحات ••

فى اراء مالرو نزعه صوفية رومانسيه نجد لهــا صدى، وان لم نجدها بذاتها ، عند كارليل حين قال: فى الفن يمتزج اللانهائى بالنهائى ويطل الخلود من خلال الزمن العابر •

ولكن مهما يكن معدن الاراء فان مالرو هو الذى يصهرها لنا بطريقته الخاصه ، ان لكــلامه قدرة مستفيضة على الاقناع ومنح النشوة حين يتحدث عن عالم ماوراء فنجده عالما دينيا ، فرأيه القــائل بأن الفن مرتبط بالايمان نجد له عندنا معنى لايقل عن المعنى المألوف بأن الفن مرتبط بالمجتمع أو بالاقتصاد أو بالتاريخ ، لأن كل هذه العوامل مرتبطة آخر الامر بالايمان• ويصدق هذا المعنى سلبا ايضا ، حين نطبقه على لوحات من البين انها لاعلاقة لها بالدين ، فان لوحه من عصر النهضه تمجد الانسان تعبر عن الايمان أيضا ايجابا وسلبا : أموجود هو ، أم غير موجود ؟ لكن انهيار رأى مالرو يحدث حين يريد ان يساوى بين عالم ماوراء وعالم الفن •

يقول مالرو فى مقدمه كتابه « تشكل الارباب » — وهى تتجاوز الزمن الذى حدده موضوعا لكتابه — ان لوحة بائعه اللبن من عمل فيرمير ولوحه البواب من عمل شاردان لاتنتميان فى الواقع الى عالم الحــق انتماء تماثيل الفراعنه وملوك شارتر له ، ولاهمــا تنتميان الى عالم غير موجود ، متقد العاطفة ، هذا العالم الذى خلف فى أعمال ميخائيــــل انجيلو ورمبراندت، عالم الخلود• ان المثال فى صنعه تمثالا لزوسر كان يريد أن يضفى عليه الخلود وليس هذا هو الذى هدف اليه فيرمير حين رسم بائعه اللبن . لكن كلمة الخلود تستوقفنا فنسأل: ألم يحاول فيرمير أيضا أن يستنقذ شيئا من قبضه الزمن العابر ؟ انه رسم لوحته على النحو الذى ارتضاه لها لأنه أرادها ان تدخل عالما اتحدت فيه كل الأعمال التى خلفها الماضى ، كان النحات المصرى مؤمنا بانه يطلق زوسر من قبضه الزمن العابر ، اما الذى يريد ان يطلقه فيرمير من قبضه هذا الزمن العابر فهى لوحته •

ويقول عن سيزان : ان عبقريته ترفض المظهــر كما رفضه فن المقدس • وحين تواجهنا اجيال عديدة رفضته من أجــل ما هو حق ، فلنـــا أن نســـأل انفسنا : هل رفضه سيزان من اجل حق كان لايعلمه وأن ظل — مجربا — يكرس له حياته كلها ، انه رأى موت أعمال كان ميخائيل انجيلو يراها خالدة ، انه يعلم انها اعمال طواها النسيان اكثر من الف عام ، وان الكنيسه حكمت عليها طول خمسمائة عام بأنها اعمال بربريه ، فلو ربه أبلغه ان أعماله لن تبقى لما صدقه ، ولأخذ به الى اللوفر ، ان سيزان يرسم ليلتحق بالعالم الذى اتحد فيه بوسان مع تينتيوريتو هذا العالم الذى يجعل حاضرا فى حياتنا ما ينبغى ان يلتحق بعالم الاموات

والخلاصه ان مالرو يخترع عالم ما وراء للفن • ويضع أمام اسمه صفه العظمه •

ويشير مالرو فى موضع من كتابه — كما ذكرنا من قبل — كيف ان جنات عدن قد حل محلها جنه ارضيه تتجلى فى الروى ، أما هو فقد جعل محلهــا جنه للفن • فما معنى قولنا ان سيزان يرســـم من أجل ان يدخل هذه الجنه ؛ انه يعنى انه يرسم لانه يريد ان يكون خالدا ، وهل من هذه الرغبة تنشأ اللوحة ؟ نعم ، اذا عمد المصور الى النقل عن الخالدين وليس هذا هو حال سيزان ولا حال أى فنان عظيم• واذا قلنـــا أن الوســـيلة هى تأجج الاحســـاس Empathy بروائع الفن واتقاد الرغبه فى الالتحاق بركب صانعيها فان وسيلة هيهـات أن يرجع اليها الفضل فى انتاج العمل الفنى العظيم •

لا بد ان مالرو قد ضـــللته فكرته الرئيسية بأن الفن هو غريم القدر ، انه طمأنينه من الموت ،وحصن من العدم • يحس مالرو ان الارض تميد تحــت قدميه حين كتب فى « أصوات الصمت » حقــا ما أوهن البقاء القصير لعمل فنى لايعيش الى القدر الذى يرى فيه فناء ضوء نجوم كانت قد فنيت • ثم يؤكد بعد ذلك توا مايجده من جمال فى فكرة ان هذا الانسان الذى يعلم انه لابد سيموت قادر على ان ينتزع من بهاء غيام النجوم السحيقة المزدريه به نغمة سماويه يذيعها على السنين القادمه • ويؤكد مرة آخرى : فى ديار الظلال التى لايزال رمبــراندت يرسمها بفرشاته يستطيع الفنان أن يظفر بالبقــاء وبنوع من الابد • ومع ذلك فهذا الذى يظفـــر به ليس هو الابد بل هو الخلود •

البلوى ان مالرو يجد نفسه فيما يبدو فى وضع غير سعيد ، وضع رجل يريد ان يؤمن ولايستطيع

أن يؤمن ولا مخرج له من هذا المأزق باصطناع ايمان بديل - بالفن او بأى شىء آخر • ايمان أو لا ايمان، ولاجمع بين الاثنين • والانسان اما ان يكون سيد قدر مقصور على كوكبه الضئيل الدائر فى وسط كون بلا خالق، والا فهو حفنة من تراب• واذا كان الانسان على الرأى الأول فان الفن - الذى تتمثل فيه عظمته بشرا من لحم ودم - لن يهبه حياة بعد الموت (واعتقاد مالرو بالطبيعة الانسانية لا يبلغ القدر الذى يجعله يرضى بهذا الرأى) • أما اذا كان على الرأى الثانى فان فنه لن يمنحه الخلود الا بمعنى أن روحه خالدة بفضل ارادة الله ورحمته ، وكل الأعمال الفنية من الاهرام ، الى شارتر ، الى فيرمير ، لن تزيد أو تنقص من بقاء الـــروح بين يدى الله ، (واعتقاد مالرو بالطبيعةالانسانيه لايبلغ القدر الذى يجعله يرضى بهذا الرأى ايضا) •

ويلخص الامركله هذا الحوار الذى دار بين مالرو والناقد الفرنسى جان أومينوس الذى ورد ذكرهمن قبل •

يقول مالرو : مادام الفن لم يعد يعين الدين على خلق عالم لايكون فيه الانسان غريبا فليحاول ان يقوم بهذا العمل منفردا وحده • ان المخدع الذى رسمه فيرمير والزهرة التى رسمها شاردان يكشفان عن عالم لا يكون فيه الانسان باقل من النملة التى هى فى عالمه •

ويقول أومينوس : يا له من جزع فى هذه الاسطر القليلة ، ويا لها من مخاوف ! هل تؤمن يا مالرو حقا ان هذا المخدع وهذه الزهرة رغم جمـــالهما يتضمنان خلاصا ؟

بعد كل الذى قلناه ينبغى أن نضيف أن مالرو وهو ينقب بلا طائل عن الخلاص فى الفن يرى هذا الفن وهو يمر به فى طريقه بعين نيرة بصيرة • ويصف ما يراه على نحو لم يسبقه اليه أحد •

كتب يقول : المتحف الخيالى هو انشودة التاريخ وليس فيلما اخباريا عنه • وسواء أكان فيلما اخباريا لا حد لسحره ، أم أنشودة للتاريخ لا حد لجمالها ، فان عمل مالرو تجربة فذة •



الفنون التشكيلية

... معارض واحداث

بقلم بدرالدين ابوغازي

لم بهرتنا تلك البلاد الشاسعه التى ظلت رغم قربها من الولايات المتحدة الامريكيه عاكفه على تراثها أمينه على شخصيتها ملتزمة خطها الحضارى ·

ومن خلال ضرام الأعمال الجداريه للفنان أوزوكو والقوة التعبيرية العارمه فى لوحات ريفيرا ، واستيحاء آثار عصر المايا فى أعمال روبرتو مونتيجيرو ، واستقصاء الأسرار الجدارية لفنون المكسيك فى صور روميرو والتزاوج بين القيم التشكيليه القديمة فى الشكل واللون والتكوين وبين المعرفة الأوربية الحديثة فى لوحات تامايو ·· من خلال ذلك كله عرفنا المكسيك كما عرفناها من صور اهراماتها ومعابدها القديمة ، ولمسنا وشائج صلات تربط حضارتنا بحضارتها ·

غير أن المكسيك تقدم من خلال معرضها الطواف الذى استقر أخيرا بالقاهرة ملامح أكثر وضوحا لوجهها ، فنزداد لها معرفه وتقديرا ·

يجمع هذا المعرض نماذج مصورة ومنقوله لكثير من الآثار المكسيكية عبر عصورها المختلفة ، وتكشف هذه الآثار عن الطاقه التشكيلية العميقة لدى المكسيكيين كما ترفع النقاب عن كثير من أساطيرهم وعقائدهم ومثلهم الجمالية ·

وتثير المعروضات عدة قضايا هامه يلقى الكثير منها صداه وتفاعله مع قضايا عصرنا ومشكلاتنا الفنية ·

أولى القضايا التى تثيرها ، قضية الفن والمجتمع · فمن خلال عشرات النماذج المعروضة يبدو أن الفن ليس نشاطا جانبيا فى حياة الجماعة ، انما هو محور من محاورها يصدر عنها ويلبى احتياجاتها ويخاطب مشاعرها ·

الفن هناك ليس منعزلا ، وانما هو يمارس وظيفته الاجتماعية ويتوغل فى حياة الأفراد · ترى ذلك فى نماذج الفنون الشعبية الرائعة التى تنتجها الجماهير وتودعها حسها التشكيلى العميق وفى الأعمال الفنية الشاهقه وروائع الفنون الدينية ·

وبرغم الوعى بوظيفه الفنان الاجتماعيه فان الفنان المكسيكى لايتخلى فى سبيل أداء هذه الوظيفة عن قيمه الجمالية ، فالفن المكسيكى فن للفن من حيث التزام الأصول الفنية وسمو قيمه التعبيرية ولكنه فن للحياة يستوحيها ويردها قيما تشكيلية تؤدى وظيفتها الجماليه فى حياة الناس ، وبقدر عمق الأداء الفنى بقدر عمق الوظيفه التى يقوم بها الفن فى مجتمعه ·

ووظيفة الفن الحقة هى تعميق احساسنا بالحياة ومد آفاقها وذلك ما استطاع الفن المكسيكى ان يحققه دون أن يثير معركة تؤدى الى الانفصام بين الفن والحياة ·

أما القضية الثانية التى يقدمها هذا المعرض فتتمثل فى وظيفه العمارة فى المجتمع المعاصر وعودتها لان تكون مجمعا لكافة الفنون ·· فالعمارة بين الفنون التشكيلية تنفرد بوظيفتها النفعية الملموسه ، ولكن المعمار المكسيكى استطاع أن يجمع بين النفع والجمال فهو من ناحيه أفاد من تراثه القديم وتطور به لخدمة وظيفة العمارة فى المجتمع الحديث واستطاع أن يقدم

نماذج تجمع بين جده الأساليب المعماريه المتطورة واستيحاء الطراز المعمارى القديم ·· وفى المعرض القائم أمثلة ما أجدرنا ان نتدبرها فى هذا البلد الذى قدم تاريخه اعظم الحلول المعماريه سواء فى الفن المصرى القديم أو فى العماره الاسلاميه ومع ذلك فما زلنا نبحث عن طراز مصرى مميز لمعمارنا فلا نلقاه ·

أما الناحية الأخرى التى تبرزها العمارة المكسيكية فتتمثل فى هذا اللقاء الموفق بين العمارة والفنون التشكيلية · فالأعمال الجدارية الشاهقة ولوحات الموازييك والتماثيل الزاخرة بالتعبير تعايش العمارة وتفرض كيانها لا لمجرد الزخرفه والتجميل وانما لتكون مكملا أساسيا لبلاغة البناء المعمارى وتأثيره · فالبناء والعمل التشكيلى وحدة واحدة لا يمكن الفصل بينهما ، والأثر الفنى يندمج بهذه الصورة فى حياة الجموع ويخاطب وجدانها من شاهق مبانى الوزارات والمنشآت والجامعات فيشعرك باحترام عميق لحضارة هذا البلد الذى عرف كيف ينفذ بارفع الثقافات الوجدانيه الى حياة الناس ، وأدرك أن أى أثر فنى هو علامة تشير الى المجتمع الذى صدر عنه فنأى عن الابتذال والتقليد وناشد أعلى مستويات الابداع فى كل مايقام على ارضه ·

ويبرز هذا المعرض حقيقة أخرى تتمثل فى قدرة الفنان المكسيكى على أن يخرج من حلقة الأكاديمية الضيقة التى وفدت اليه مع الاستعمار الأوروبى ، وفصلت بين ماضيه وحاضره ·· ولكن المكسيك أدركت أن الحضارات انما تموت من الدماء الفاسدة ، فتخلصت متها ، واستعادت ماضيها ، ونمت نماذجها الحديثه على منابع هذا الماضى فى ديناميكية الثورة الفنية التى صاحبت الثورة السياسيه ··

ونلمح خلاص الفن المكسيكى من العناصر الدخيله واهتداءه الى مشخصاته خلال اللوحات الجدارية لأوروزكو وريفيرا وسيكيروس ·

على أن الفن المكسيكى يدع للفنان حرية التجربة، ويترك له آفاقا لانهاية لها من منافذ التعبير عن النفس · من هنا يبدو وجه آخر من وجوهه يتمثل فى هذا التنوع فى أعمال جيل من الشباب يتردد بين الفن التجريدى والفن المشخص التعبيرى ، ويحقق فى كل مجال من هذه المجالات ابداعات قدم المعرض نماذج عديدة منها هى ذاتها تدل على ان الفن والحرية على وفاق وأن التزام الفن انما ينبع من حريته ·

معرض مرجريت نخله :

فى قاعة الفنون الجميلة بالقاهرة قدمت مرجريت نخله معرضا شاملا لأعمالها جمع انتاج قرابة ثلاثين عاما من روائعها ·

ومرجريت نخله من أولى الفنانات المصريات اللاتى تميزن بشخصية فنية عرفتها القاهرة فى لوحاتها الباريسيه وفى لوحات الجموع فى الأعياد الدينية وفى البورصه وفى الحمامات الشعبية القديمة ·

درست الفن فى البدء بمدينتها الاسكندريه ثم استكملت دراستها فى باريس وشاركت فى معارض الفنانين الفرنسيين وفى صالون الخريف حتى قبيل الحرب العالمية الثانية واقتنت المتاحف الفرنسية من لوحاتها ، كما أخذت أعمالها مكانها فى متاحف القاهرة والاسكندرية ·

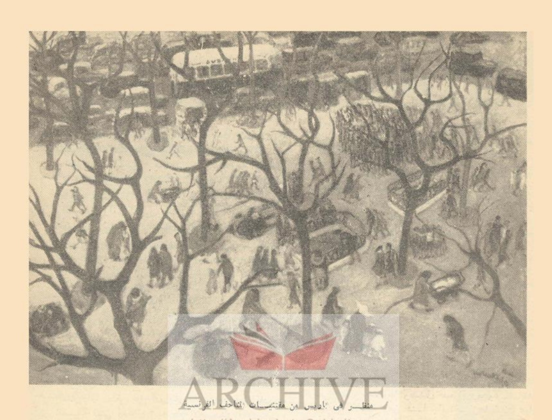
ويتيح هذا المعرض الوقوف على خط تطورها وعلى اتجاهاتها المختلفه منذ لوحاتها الباريسيه حتى لوحات النوبه ·

غير أن لوحات باريس ما زالت على هذا البعد الزمنى تمثل أسرار هبات هذه الفنانه وتجتذب زوار معرضها ، ففى لمساتها التأثيرية مكنون شعرى هو من خصائص العمل الفنى المميز ·

واختيار هذه الفنانة يشير الى روحها الداخلى فهى تتميز ببساطه وصدق للحياة ومحبه لمشاهدها اليومية الأليفة ومن هنا جاء اختيارها لموضوعها · فهى لاتقف عند باريس الليل كما فعل لوتريك ، ولا عند باريس المسرح كما فعل ديجا · وانما تتخير الأركان الأليفة من حدائقها فى أيام الخريف الرمادية وتعبر بغنائية خافتة عن محبتها لملاعب الأطفال وجلسات الشيوخ فى حدائق الكسمبورج ، فتصور الاشجار وقد تعرت من أوراقها فى الشتاء ، وعلى الرغم مما يبدو فى الجموع التى تصورها من بساطة وتلقائيه فانها تخفى وراءها هذا الحس الموسيقى الذى يخلق تناسق التكوين ·

ولمرجريت نخلة جانب آخر هو جانب الورع الدينى الذى يتمثل فى لوحاتها : « قبر المسيح » ، « بائعات الشمع فى لورد » ، « الصيد العجيب » ، « العشاء الأخير » ·

وهذا الورع يرتقى بأعمال الفنانه الى صدق أخاذ فى التعبير ، ويجعل لألوانها وتكويناتها نبضا نفسيا ، سواء أكانت تعبيرية ترتل اللون كما فى لوحاتها الأولى أم كانت تجمع بين الرمز والتعبير فى لوحات الصيد العجيب والعشاء الأخير بأسلوب المعالجة اللونية الجديد الذى يشرق بنور داخلى ينبض



منظــر فى باريس من مقتنيــات المتاحف الفرنسية

من نفس الفنانه على هـذه المسطحات والوجوه التى تعلن لها المحبة والتقديس .

غير أن أهم ما فى الفنـــانه مرجريت نخله هو قدرتها على الملاحظـة النافذة .. هى عين تشكيلية تعرف كيف تشــكل تكوينات الجموع وتسـجل تعبيراتها النفسية دون افتعــال ودون شاغل من التزام مذهب بذاته فتخرج اللوحة محمله بصـدق الرؤية وصدق الحياة .. كذلك تبـدو على قمة قدراتها فى لوحه البورصه ، ولوحه الحمام الشعبى كلتاهما تنفذ الى مداخل الأشياء وتجردها لتكشف لنا واقعها الصارخ دون توشية من زخرف أو زيف من رداء .

وهبة الملاحظة عنـد مرجريت نخلة ونفسـها المتفتحة تجعل منها مصورة ممتازة لوجه الانسان . فى كل صور الاشخاص يبدو هذا الذكاء النـافذ للفنانه فى الكشف عن الروح الداخلية لنموذجها .. هو ذكاء نابع من القلب والبصيرة يلمح الشـجن والأسى وما تنطوى عليـه الوجوه من حزن دفين وانكســار ، وهو خط مشترك فى كل الوجوه التى عبرت عنها بأسلوب يبـدو فيه مشاركة الفنانة لنموذجها كأنه جليس تضم قلبها اليه ، وتستكشف معه أحزانه . ولكن الخفق النفسى لهـذه اللوحات لا يغفل القيم التشكيليه . والسخرية التى تعـالج بها أحيانا وجوه الجمـوع التى تراها على البعـد تتحول فى اللوحات الفردية للأشخاص الى احترام وتعاطف مع الجليس الذى تصوره فتغيب ابتسامة السخرية وهى فى حوارها التشكيلى مع نماذجها . وأكثر توفيقها حين يكون جليسـها فتــاة أو سيدة حيث يخرج الحوار التشكيلى محمــلا بنبض الحياة .

للفنانه فى أعمالها الأخيرة التى تمثـل مشاهد من النــوبه أو من الريف طابع جديد فى معالجة الألوان ، وفى جعـل المسطحات اللونية المتقابلة تحمـل فى ذاتهـا نورها الخاص ، ولكنى ما زلت أوثر الوجه الآخر لمرجريت نخلـة الذى يهمهـم بلمسات اللون الرصينه ويفيض بهذه الموسـيقى الخفية فى تجمعــاتها وبالنبض النفسى فى وجوهها الانسانيه .

عبد الهادى الجزار : موت الفارس الشعبى

ما زلت أذكر تلك الليله البعيدة فى احدى قاعات الاتليبه اذ جلس ينشدنا بعض أشعاره التى صاغها من دموع المواويل الشعبية ، فأشاعت فى الجو قتامة حزن ورهبه فاجعة كهذه التى تسكن أجواء لوحاته ..

وما كنت أدرى أن عبد الهادى الجزار يطوى أساه على علة فى القلب تحمل نذيره ، ولكن كنت أرى فى وجهه وقامته الطويلة وصوته المتقطع ملامح فارس شعبى ينوء بهموم المعارك .

ومنذ أيام مضى الفارس الشعبى ، وانقضت معاركه ، وبقيت لوحاته تحكى قصة فنان نفذ الى المكنون الدفين لرواسب الحياة الشعبية ، وصاغها بأسلوب عبر عن فواجعها وقدم بالمعرفة العقلية والمعرفة الروحية المدلول الباطنى لكثير من ظواهرها .

وكم تنقلت رؤى الفنان بين العوالم المجردة وبين التعبير عن روح العصر الجديد ونهضة الصناعة وبين التحليق فى عوالم الفضاء ، ولكن حنينه ظل دائما مع هذه الحوارى الضائعه فى أحياء القاهرة التى كانت عنده مسارب الى دخائل ذاتها وبقى لها فى نفسه شعور الولاء للمعلم الأول .

تستجمع رؤانا اليوم أشتات أعماله خلال عشرين عاما شارك بها فى الحياة الفنية فنرى فيها هذا الخط الفاجع الذى كان من خصائصه .. التعبير عن نقل المآسى والتساؤل المبهم عن المصير .. نرى ذلك فى لوحته « ميكانيكية القدر » حيث تئن عيون الفتاة الجالسه بأسى حزين .. ونلمح جو الفواجع فى معالم الأفراح ـ فى زواج زليخه ـ وفى عيون أدهم الباكية وقد صمت مزماره وجثم على نفسه قدر ثقيل ، وفى لوحته الرمزيه « الماضى والحاضر والمستقبل » وما تنضح به من شعور بالرهبة .

حتى الاحلام فى لوحات الجزار كابوس جاثم على النفس ، ولا تخلو لوحاته التجريدية من هذا الجو الفاجع ، بل ان لوحاته الرمزية يتركز فى جوها السيريالى الوان باردة كأنها لون جثث غادرتها الحياة .

على أن هذا الخط النفسى الذى يلوح فى لوحاته يتزاوج مع الخط التشكيلى . واللوحة عنده مزاج من الشعور والفكر والصياغه الفنية .

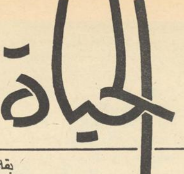
والاحساس بالمآسى لايغادر الجزار حتى فى مراحله الأخيرة وان بدا احساسا بالصرامة ملفحا بالرهبة « الانسان الجديد » فى أعماله الأخيرة ـ لاتخلو نظراته الطامحة من قلق يمثل الجو النفسى الداخلى للفنان الذى لايستطيع منه فكاكا .

بين الاتجاهات الفنية المختلفة التى ظهرت بمصر فى نصف القرن الثانى ، يقف عبد الهادى الجزار بأسلوبه القائم على مراعاة القيم التصويريه ، الخارج عن مألوف الرؤى التقليديه للأشياء والمعالجة الأكاديمية لها .

وملكة الجزار التصويرية من حيث عنايته باللون كعنصر أساسى فى اللوحه وبالتكوين كمحور للألوان لاتحجب ملكته كرسام ، فهو من ذى الاحساس المرهف بالخط . وهو فى مرحلته الأخيرة التى صور فيها الآلات ومواقع السد يملك ناصيه الخط لينمو ويتناغم تحت يده ويسيطر مؤكدا ذاته . فقد خرج الفنان فى هذه الأعمال من عالم نفسه واندمج فى الحياة اليقظه حوله وشهد مواقع من الارض محملة بأحلام ووعود انتزعته من مأساته ودمجته معها .

لقد صحا الفنان فى المرحلة الأخيرة من احلام رؤاه القديمة ، وصافح الأمل بالخطوط المتعالية فى لوحاته ، وما كنا ندرى أنه الى الصمت سيلوذ .





بقلم الدكتور
محمد محمود غالى

وهكذا أقحمت نفسي في موضوع صعب « الحيـــاة في غير الأرض » ، موضوع شائك ومسائله خطيرة فلا أنا بالبيولوجي المتخصص، ولا بالكيميائى النابه ، انما أنا فيزيائى متواضع ، أعرف الكثير عن حركة الجسيمات الصغيرة كحركة الطمى فى النيل وأعرف العلوم الذرية والخاص منها بالقنابل الانشـــطاريه والهيدروجينية وعلاقة ذلك بسلامة البشر ، ولعل صفاتى هذه من مصـــلحة القارىء الذى يتابع مقالاتى على صـــفحات المجلة فى أمر الحياة ، الأمر الذى يجعل كلامى عنها مبسطا وعرضى سهلا ٠

وكان مقالى الأخير بعنوان « الحيـــاة فى غير الأرض » فى عدد ديسمبر سنة ١٩٦٥ ، واذا العـــالم الجديد يحمل معـــه أحداثا علميه جسيمة وصل صداها الى مصر بل وصل بعض قادتهـــا الى بلدنا الأمين ، وكان على أن أتابعها جميعا ، وأول هـــذه الأحداث أن دعا الاتحاد العلمى المصرى أحد أقطاب العلماء المتخصصين فى دراسه القمر ، وهو العـــالم الأمريكى الفذ « كوبال » الى ندوة علمية ، وقد رأى الاتحاد أن تكون هذه الندوة لا فى قاعة الاتحـــاد المتواضعة انما فى قاعه جمعية الاقتصـــاد والتشريع وذلك لسعتها ، وقدم صديقى الأستاذ عبد الحميد سماحه مدير مرصدى حلوان والقطاميه المحـــاضر الذى عرض آخر صور أخذتها أمريكا للقمر ، حيث أرسلت الولايات المتحدة محطة فضاء أخـــذت للقمر ٥٦٠٠ صورة تلفزيونية أرسلتها المحطة الى الأرض، وعرض العالم « كوبال » الذى اشترك بشخصه فى هذه العمليه الجبـــارة الكثير من هذه الصـــور ، واعجب ما فيها ان بعضها كان على بعد لا يتجـــاوز مترين من سطح القمر ، وقبل أن تصـــطدم المحطة به ، ولقد سئل العـــــالم هل ثمة حياة فى القمر فأجاب بشىء من اليقين انه قد يكون هناك نوع من الحياة لبعض الكائنات الصغيرة تعيش تحت سطحه الذى كان يعتقد العلماء أنه رماد لعدة أميـــال ، وهذا ما يهمنا فى الموضوع الذى نحن بصدده ٠

●

وفى الأسبوع الذى يليه وفى يوم ٣ فبراير عـــلى وجه التحديد وصلت محطة الفضاء الروســـية « لونا ٩ » وهبطت عليه سالمة وأرسلت بدورهـــا صورا تلفزيونيه واضحة بمعدل صورة كل ١٥ دقيقة وأرسلت هذه المحطة العجيبة معلومات قيمـــة عن كيمياء القمر وجيولوجيته ، وثبت أن ســـطحه غير ترابى كما كان يظن خطأ من قبل ، فقد احتمل هذا السطح ثقل المحطة وهو ٣٠٠٠ رطل اى نحو ٥٠٠ رطل قمرى لأن جاذبية القمر سدس جاذبية الأرض،

على أن وصول محطة الفضاء هذه سليمة اعتبره العلماء نصرا علميا للبشريه كلها ، وتقوم « لونا ٩ » بكشف أسرار ســـطح القمر ودرجات حـــرارته والضـــغط الجوى عليـــه ، وقد أعلن « يورى بسكوفسكى » وهو من الاخصائيين فى طبيعة الفضاء أن القمر هو مفتاح أسرار النظام الشمسى كله ٠ وترسل هذه المحطة المعلومات والصور بناء على أوامر تتلقاها من الأرض ، وانهمرت برقيات التهنئة من أنحـــاء العالم على الاتحاد السوفييتى الذى حقق انتصـــارا علميا يعتبر الأول من نوعه فى التاريخ ، وقد قطعت المحطة المسافة من الأرض الى القمـــر فى ثلاثة أيام وقـــبل أن تلمس القمـــر بفترة قدرها ٤٦ ثانية أطلقت صواريخ مهدئة لسرعتها ، وذكرت الصحف أن البطاريات فى محطة الفضاء هذه تشحن بأشعة الشمس ، وأن العلماء يترقبون اشارات الســـفينة ويحولونها الى حقـــائق مفهومة بواسطه عقـــول الكترونية معقدة والشعب السوفييتى يتابع مشاهدة سطح القمر على شاشة التلفزيون ، وأن هـــبوط السفينة بسلام ينفى نظرية الغبار الذى طالما خشى العلماء أن تخوض أى محطة فضاء فيه ٠

ونحدثت جريدة « برافدا » عن صعوبة ارسال سفينه الفضاء هذه الى القمر ، فقالت ان الصاروخ اقترب من القمر بسرعه (١١٠٩٠) مترا فى الثانية، ولو كانت السرعة قد زادت على ذلك مترا واحدا لابتعد الصاروخ عن القمر ١٢٠٠ ميل ، ثم ذكرت ان عملية توجيه الصاروخ هى الأخرى صعبة للغاية فلو حدث وانحرف بمقدار عشر درجه لابتعد عن القمر تماما .

ولقد حضرت فى يوم ٧ فبراير ندوة عن محطة الفضاء «اونا ٩» وسجلت احدى الوكالات السوفيتية حديثا لى عن شعورى عندما وصلت « لونا ٩ » وهبطت سالمه على القمر دون أن تصطدم به ، كما أخذت منى احدى المندوبات واسمها « لانازخارونا » حديثا للصحف فى موسكو ، ولا شك أننى وأى شخص مشتغل بالعلوم سعيد أن عاش ليرى هذه العجائب .

أما عن الندوة فقد كان المتحدث فيها البروفسر (ديمترى رشكوفسكى » وقد ضم الاجتماع فريقا من العلماء المصريين والروس والأجانب ، وكان فى قاعة صغيرة وقد اضطروا الى تغيير المترجمين من اللغة الروسية الى العربية ثلاث مرات ، اذ كان من الأوفق أن يكون المترجم شخصا يعرف اللغتين الروسية والعربية وفى الوقت ذاته يكون من بين العلماء حتى يفهم الاصطلاحات العلميه ، ولقد كنت فى هذه الندوة من السائلين عندما انتهى حديث العالم الروسى ، وكان سؤالى منطبا فى الواقع على موضوع الحياة وذكرت له انى أود الا يجيبنى من الناحيه العلمية انما بعقيدته الشخصية باعتباره من الفلكيين الأفذاذ وقد قضى عشرات السنين فى دراسة القمر وكواكب المجموعة الشمسية ، اذ يقينى أن العلم لا يمكن أن يدلنا دلالة قاطعه على ما أتساءل عنه خاصا بالأصل فى الحياة فى هذه المجموعة .

قلت له فى وضوح أن النظريه القديمة الخاصة بكواكب المجموعة الشمسية وعددها كما نعلم تسعة تبدأ بالكوكب عطارد وتنتهى بالكوكب بليتو ، هى أنها جميعا انفصلت عن الشمس ، ولكن النظرية الحديثة وقد أثارها العلماء الروس واخذ بها حاليا كثرة من علماء الغرب هى أن الشمس وكواكبها وأقمار هذه الكواكب تكونت كلها فى وقت واحد من غبار كونى تجمع وكون الشمس كما كون هذه الكواكب التسعه وأقمارها ـ اذا كان هذا صحيحا وليس من سبيل للعدول عنه فكيف نشأت الحياة فى هذه المجموعة وفى غيرها من الشموس ، وبالأحرى ما هى الحياة ، قد يكون لديك جواب على تساؤلى وأكرر لا أقصد أن يكون جوابا علميا انما يكون لديك جواب قد تكون احسست به عن شعور أو عقيدة من طول دراستك للكواكب والأقمار عشرات السنين .

وهنا ذكر لى أنه لا توجد اجابه عنده على هذا التساؤل وأنه لا يعرف من أمر الحياة ونشأتها على الأرض وفى غير الأرض شيئا .

●

وأعود لمقالى السابق المنشور فى المجلة بتاريخ ٥ ديسمبر الماضى بعنوان الحياة فى غير الأرض ، وقد تحدثنا فيه عن مركبات الفضاء الأمريكية منها والروسية والأقمار الصناعية، وتحدثنا عن كوكبى الزهرة والمريخ أقرب الكواكب للارض واستبعاد العلماء وجود الماء والأكسجين فى كوكب المريخ رغم أن الحرارة فيه تصلح للحياة ، ولكن عدم وجود الأكسجين والماء يفقدنا الأمل فى وجود الحياة عليه، كذلك تحدثنا عن كوكب الزهرة حيث تبلغ الحرارة على سطحه ٤٠٠ درجة الشىء الذى يفقدنا الأمل فى وجود حياة شبيهة بحياتنا بالمعنى الذى نفهمه للحياة ، وتساءلنا عن تعريف الحياة وماذا نقصد بهذه الكلمة .

وتساءلنا هل هى مجرد تركيب كيميائى للجزيئات الكيميائية والماء ؟ وقلنا أن ما يقوله العلماء شىء وما نعتقده شىء آخر وارجأنا موضوع المناقشه فى أمر الحياة لهذا المقال .

ولقد رأيت أن أعود لاعداد المجلة وأعود لمقالين سبق أن نشرتهما الأول بعنوان « الحياة على الكواكب » فى العدد ١٠٨ بتاريخ ٥ ديسمبر سنة ١٩٦٢ والآخر بعنوان « عندما نتأمل الحياة ونبحث نشأتها » نشر بعده بعام بتاريخ ٥ ديسمبر سنة ١٩٦٣ فاذا بى أذكر العباقرة من البشر أمثال مدام كيرى ونيلزبور وأينشتاين ، وتأملت هذا الخلق فخالفت الماديين الذين يجعلوننا والقردة خلقا واحدا، وذكرت كيف انهارت العقيدة فى امكان وجود مخلوقات من نفسها غير متسلسلة من غيرها ، وكيف أثبت العلم أن كل مخلوق انما يوجد من غيره . وتحدثت عن الخليه الحية أنها تتركب من نواة وسطى يحيطها غشاء خارجى يسمى الغشاء الخلوى ، وأنه بين نواة الخلية وهذا الغشاء يوجد ما أطلق العلماء عليه كلمة السيتوبلازم ، وانه توجد فى نواة الخلية خطوط رفيعة متوازيه لا تراها العين يسمونها « الكروموزومات » أطلقوا عليها بالعربية كلمة الصبغيات ، وهذه الصبغيات هى التى تحمل ما يسمونه الجينات التى فيها الصفات الوراثية لكل كائن حى : الانسان والحيوان والنبات ، وقلت أن العلماء قد ذكروا أن الحياة قد وجدت فى

هذه الجينات فجأة وأكرر القول بعمل مجهـــول للعلماء حتى اليوم ·

والجملة الأخيرة تثبت لنا من جديد عدم معرفة السر فى الحياة وكيف نشأت ·

والواقع أنا لا أصدق قول الماديين من ان المـادة الحيه وجدت من المـــادة الصماء عديمه الحيـاة ، وأدركت شيئا واحدا أود أن أكرره اليـــوم وأكاد أثق فيه ، وهو أن بالكون الغامض مادة حيه ومادة بدون حياة ، وأن الفارق أكبر وأجل من أن يتصوره العلماء داخل المعادلات والدوال والمتســـاويات أو يعرفوه داخل المعامل ·

ولقد اطلعت أخيرا على الجزء الاول من كتـــاب الخليه من النـــواحى السيتولوجية والبيوكيميائية والوراثية، وهو خاص بالأعضاء الأساسية فى الخلية الحيه وفسيولوجيتها لصديقنا الأستاذ الدكتور محمد عزيز فكرى والدكتور عماد الدين الششيبى، وهذا الكتاب الذى صدر حديثا فى ديسمبر الماضى يعتبر دراسة جامعيه هامه لا غنى للطالب عنـــه ولكنه لا يذكر شيئا بخصوص امكان خلق خليه حية من مادة عديمه الحياة ·

وبعد كل ما ذكرت هل استجد رغم جهد العلماء المتواصل ما ينير لنا الطريق ؟

ثمه موضوعان قد يظن القارىء أنهما قد يغيران من اعتقادنا فى اســـتحالة خلق الحياة اذكرهمـــا لتداولهما فى الصحف هذه الأيام ، وقد يثيران شيئا من الغبار على معتقداتنا التى ذكرناها والتى آمنا وما زلنا نؤمن بها ·

الموضوع الاول خاص بتجربة مثـيرة ناجحـــة لتركيب الحياة داخل أنبوبة اختبار ، هكذا ذكرت صحف عديدة فى عناوينها الرنانة ·

ويتلخص الموضوع فى أنه قد نجح فريق من علماء الولايات المتحدة وبريطانيا واليـابان فى « تركيب » الحياة داخل أنبوبه اختبار ، وقاموا بتجربتهـــم الناجحة فى جامعة الينوى الأمريكيه ، وأعلنتهـــا المؤسسة القوميه الأمريكية للعلوم — وقالت المؤسسه ان هؤلاء العلماء نجحوا فى صـــنع مادة حية داخـــل أنبوبة اختبار تتضاعف تلقائيا شأن الخلايا الحية وتتكون من « حامض ناقل للعدوى » يشبه الى حد كبير الاحماض التى توجد فى أنواع معينـــــه من الفيروسات الحية ، وذكرت المؤسسه أن هـــذه التجربة فى علم الأحياء (البيولوجيـــا) ذات آثار بعيدة المدى ، وقد أجريت بهدف تفهـــم الوراثة وبعض الأمراض المستعصيه من بينها السرطان ·

وقد بدأ العلماء الثلاثة تحت رياسه الدكتـــور « شبيجلمان » مشروعهم بتناول خلايا حية أو كانت حيه وركبوا منها حامضا يتكاثر ذاتيا ، وهى مادة يشار اليها علميا بالأحرف « د· ن· ا » وهى مادة أساسية فى تركيب الخلايا الموروثه التى تحمـــل الخلايا الحيه ·

ويقول الدكتور شـــبيجلمان أنه أمكن لأول مرة وضع نظام للبحث بواسطة أنبوبة اختبار يســـمح باجراء تحليل واضح للطريقة التى يتجدد بهـــا الحامض الذى يتكاثر ذاتيا ويقول : « لقد كنا فى البدايه نتحسس طريقنا فى الظلام ، أما الآن فاننا نعرف ماذا نفعل » ·

ويعنى هذا العمل الذى قام به علماء الأحياء أنه سيكون فى استطاعة العلماء أن يدرسوا خلايا الوراثة دراسة تفصيلية وأن يعلموا كيف تؤدى عملهـــا وكيف يمكن دفعها الى العمل ·

هذا ما روته برقية صادرة من واشنطون فى ٢٩ سبتمبر الماضى ·

ولكننا نلاحظ ان الدكتور « شبيلجمان » رئيس مجموعة العلماء الذين قاموا بهذه التجربه قد صرح: « أنه فى الامكان القول بأن العلماء الثلاثه نجحوا فى خلق مركب فى أنبوبه اختبار ، ولكن لا يمكن القول بأنهم نجحـــوا فى خلق مادة حية ، لأنهم من الناحية الفنيه بدأوا بشىء حى بالفعل أو كان حيا » ·

من هذا الموضوع ، ومما صرح به رئيسهم ، نرى أن العلماء المذكورين لم يخلقوا الحياة ·

●

الموضوع الثانى : ماروته الصحف واطلعنا عليه فى كثير من المجلات والجرائد فى أواخر العام الماضى بعنوان «هؤلاء فازوا بجائزة نوبل للطب» واكتشافات العلماء الثلاثة ستجعل العلم قادرا على التحـــكم فى انتاج الخلية الحية وبالتالى التحكم فى عمرها ولكنها لا يمكن أن تدعى أنها حاليا وفى الزمان الذى نعيش فيه قد أوجدت الخلية الحيه بوسائل علميــــــة كيميائية كانت أو بيولوجيه ·· ولكى يحكم القارىء على هذا الموضوع الذى زلزل بعض العقائد فيمـــا نحن بصدده نروى الحادث كله كما جاء فى الصحف والمجلات العالمية ·

ومع ذلك دعنا من اطاله العمر ودعنا من معالجة السرطان ، دعنا من كل ما تناقلته الصحف عندما فاز هذا العام ثلاثة من العلمـاء الفرنسيين بجائزة نوبل للطب فى عمل مجيد متواصل يختص بالخلية الحية ، وهم « رولوف » و « فرانســـوا جاكوب » أستاذ الخلايا والجينات فى كلية فرنسا Collège de France و « جاك مونـور » أستاذ الكيميـــاء

الحيويه للخلايا فى السوربون ، وهى محاولة تكشف أسرار الخلايا الحية ، وتمضى الصحف والمجلات العالمية فتقول : اذا اعتبرنا أن اكتشاف اليورانيوم كان بمثابة العمود الفقرى لبحوث الطبيعة النوويه ومعرفة الأسرار الذريه ، فان الأبحاث التى قام بها الثلاثة لها نفس الاهميه فى معرفة أسرار الخلية الحيه ، فبعد اكتشاف العالم الكيميائى الفرنسى لذلك الحامض الذى سموه « د· ن· ا » D.N.A. سنة ١٩٤٤ ومعرفة أنه السبب الرئيسى فى الصفات الوراثية للخلايا ومعرفه العلماء أن أى جسيم من الفيروس وهو أصغر ما نعرفه من الجسيمات الحية وأى جسم مهما كان قدره أو شكله أو حجمه من الفار الى الانسان الى الفيل الى أكبر الحيتان انما يؤدى وظائفه الكيميائية الحيوية عن طريق ما نسميه الجينات ، وهى حاملات الوراثة من الجد الى الابن الى الحفيد وهكذا ، وهذه الجينات محمولة على ما نسميه كروموزومات ·· كل من هذه الجينات المتناهية فى الضآلة والتى لا ترى حتى بأحدث الميكروسكوبات هى جزىء ملىء بالحامض الذى ذكرناه ، ويلاحظ أن بعض الفيروسات لا تحتوى على هذا الحامض انما تحتوى على حامض آخر يطلقون عليه الرمز « ر·ن· ا » R.N.A. — والنظرية المعروفة هى أن كل من هذه الجينات يتحكم فى انتاج نوع معين من المواد الكيميائية يسمى الأنزيمات ·

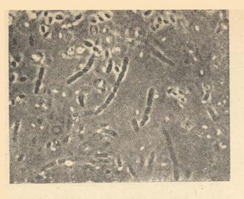
وقد اختار « رولوف » أحد العلماء الثلاثة خليه ذات جسيم واحد — نوع من البكتيريا فهى ذات كروموزوم واحد بينما خلية الانسان تتكون من ٤٦ كروزوما ، كما اختار نوعا معينا من الفيروس الذى يؤثر فى البكتيريا ولهذا النوع «جين» واحد ، وتوصل الى حقائق علمية هامة من التفاعلات التى تمت بين الفيروس والبكتيريا ·

أولها : قامت هذه الجين فى الفيروس بغزو البكتيريا وسخرتها لانتاج جينات مشابهة لها ·

ثانيها : أن الجين تبقى ساكنة داخل البكتيريا حتى تؤثر فيها ظروف خارجيه كالاشعاع أو المؤثرات الكيميائية فتجعلها تعاود نشاطها ·

ومن هذه النتائج بدأ « فرانسوا جاكوب » و « جاك مونور » زميلا العالم « رولوف » عملهما فتوصلا الى وجود حامض جديد فى الخلايا البشرية · هذا الحامض هو الذى يوجه الخلية فى انتاجها لمختلف المواد الكيميائية والأنزيمات ·

ويبدو أن اكتشاف العلماء الثلاثة سيجعل العلم قادرا على التحكم فى نمو الخلية الحيه وبالتالى التحكم فى عمرها ·



شكل (١) نوع من البكتريا تنمو فى وسط معين

ويقولون أن هذا الكشف سيؤدى أيضا الى امكان التحكم فى الأورام السرطانية وعلاجها ·

وهذه النتائج وان لم تكن لها تطبيقات طبية حتى الان ، الا أنها تلقى الضوء على الأسباب التى تجعل الخلايا الحية الطبيعيه السليمه تتحول الى خلايا سرطانيه ·

ويقول العلماء الثلاثه أن الخلية الطبيعيه فى جسم الانسان أو أى حيوان آخر هى الخلية القادرة على التحكم فى نفسها أوتوماتيكيا ، أما الخلايا السرطانية فهى خلية عاجزة عن تلقى الاشارات التى تتحكم فى نموها ، ولذلك فان هذه الخلية تتكاثر وتتزايد بصورة غير عادية ·

كل هذا فتح الآفاق لأبحاث جديدة فى العلوم الوراثية — وعلى ذلك فاكتشاف سر الحياة يسير بخطى واسعة الى الأمام ·· ولكننا فى رأيى للان لم نوجد خليه واحدة ولم نخلق الحياة ·

ومما تقدم يصح القول أن العلماء الثلاثه الذين حازوا هذا العام جائزة نوبل فى الطب أوجدوا فعلا وسائل جبارة لمعرفة امر الخليه الحيه وما يؤثر عليها او فيها ولكنهم للان لم يخلقوا خلية حيه وهذه عقيدتنا التى لا تتزعزع ·

●

وثمة فريق من العلماء المحدثين يعرفون صفة الحياة بأنها موجودة فى مخلوقات تفترق عن الجماد وأن لها قصدا معينا .وذكاء معينا حتى فى أصغر المخلوقات فى البكتيريا مثلا ·

فهناك أنواع من البكتيريا تنمو فى أوساط معينة تغذيها كما فى الشكل ، فاذا أضفنا الى هذا الوسط البنسلين مثلا وهو بالنسبة لها سم زعاف يقضى عليها فمنها ما هو فى غايه الغباء لأنها تمتصه وتموت ومنها أنواع أخرى تفطن لوجود هذه المادة السامة لها فتبدأ فى الحال تنتج مادة اسمها بنسليتيز ،

وهذه المادة تعدم فى الحال البنسلين السام ، والمهم أن هذه البكتيريا لا تفعل ذلك الا عندما تشعر بوجود البنسلين ـ أما اذا لم يوجد فهى لا تضيع نشاطها لايجاد هذا المضاد وهذه حاله يصفها العلماء بأنها من حالات القصد وهى تدخل فى حالات الذكاء صفه من صفات الكائن الحى ٠

وهذه الفراشة المستندة الى جذع الشجرة الذى نراه فى الشكل نلاحظ أنها منبسطة على الجذع بطريقة لا ترى فيها فى سهولة وهى بذلك لها قصد معين الا تراها العصافير والطيور التى اذا أدركتها لا تتوانى عن التهامها ، وهى بذلك لها قصد بل قل ان عندها ذكاء صفه من صفات الكائن الحى ٠

ونذهب الى الانسان فنقول ان بناة السد العالى لهم قصد معين هو أن يسيطروا على النيل أطول أنهار الدنيا واعظمها فى التاريخ ليفيد المصريون من مياهه أكبر فائدة فلا يضيعون قطرة من مياهه لتذهب سدى الى البحر وفى هذا لهم قصد جزء من الذكاء خاصيه الكائن الحى ٠

●

وحصلنا من أنشاص ومن تلك الحديقه التى كانت مخصصة للملك السابق على عدد من الكتاكيت من النوع الانجليزى المعروف باسم « رود أيلاند » وكان عمرها يوم أن وصلت الى منزلى بضع ساعات وأصبح عمرها ساعة كتابة هذا المقال شهرا واحدا مات منها ما مات وعاش ما عاش ٠ وانى لأتأملها كل يوم وأتأمل معها الحياة واعاود الفكر فى الموضوع الذى نحن بصدده ، ترى من أين أتت الى هذه الدنيا التى أتأملها ٠٠ الى أن تذهب ؟ أما انها تذهب الى فناء كلى بأجسامها وأرواحها فهذا ما لا أستطيع الجزم به ٠٠ فما دام وجودها مجهولا لنا ، ففناؤها بالتالى مجهول أيضا ٠٠ قد تفنى أجسامها حيث ستصبح يوما لحما لأولادى وأحفادى وقرينتى التى ترعاها ٠٠ ولكن الأرواح هذه أين تذهب ترى أين آباؤها واجدادها وكيف وجد جدها الأول ؟ كل هذا يذهب بنا الى محيط الغامض والمجهول ٠

ان حركاتها جميعا واحدة لم تتعلمها هذا الشهر ، وفى هذه الفترة القصيرة من حياتها ـ حركات تكاد تكون واحدة ، وثبات تتلوها وثبات واحدة ومتشابهه ـ حركات موحدة فى أرض هذه النملية التى اصطنعتها لها ـ كل هذه الحركات وأمثالها كانت بلا شك من القدم ، هذه الحركات المتشابهة كانت بلا شك فى أجدادها من القدم البعيد ، ويتحدث العلماء فى شأنها كما يتحدثون فى أمر الانسان الذى يراقبها ـ يتحدثون عن



شكل (٢) فراشة تقف على جزع شجرة وقد وقفت بطريقة منبسطة بحيث لا يراها العدو

« كروموزومات » أى صبغيات عددها ٤٦ عندى وعند كل انسان ، ويتحدثون عن جينات محمولة على كل من هذه الكروموزومات عند كل كتكوت منها ، ويحمل كل كروموزوم عددا محددا من الجينات فى كل منها أو قل فى كل هذا النوع من الخلق ٠ فليقل العلماء ما شاء لهم الكلام ـ أما أنا فهذا الكتكوت لم يوجد اليوم انما وجد من ملايين السنين ولا ندرى كيف وجد الكتكوت الأول الذى تلازمه هذه الصفات العجيبة ٠

●

لقد تجولنا معا أيها القارىء العزيز من الأقمار الصناعيه الى مركبات الفضاء الى « لونا ٩ » التى هبطت على القمر دون أن تتهشم ، والتى أرسلت صورا تلفزيونية رائعه الى الارض والتى ستظل فوق القمر ملايين السنين ما دام القمر باقيا ، الى تجارب علماء فى أمريكا عن محاوله خلق خلية حية فلم تخلق بعد ، الى علماء الطب الثلاثة الذين حصلوا هذا العام على جائزة نوبل فى موضوع الخلية من جديد الى الصفات الوراثية فى هذه الكتاكيت ، وعند ظنى أننا لم نهتد الى الأصل فى الحياة ٠

كيف وجدت ومتى وجدت ومتى تنتهى ؟ كل هذا فى رأيى ما زال فى عالم المجهول ، وفى دنيا الغيب ٠٠



بقلم دانيال عبدالله رزق

عند الغروب ... والقرية الصغيرة تستلقى متعبة عند حافة البرية الشاسعة يلفها السكون الشامل بعد يوم من العمل الشاق .. دوت فجأة صيحة حزينة مفجعة كانها صرخه روح مقهور ... وانطلقت الكلاب تعوى عواء كئيبا يشيع فى النفس قلقا مضنيا ... ثم دوت الصيحة من جديد .

– كوكوكووه ! كوكوكووووه !

فاندفعت الكلاب فى كل اتجاه وهى تنبح بجنون رافعة اخطامها المحمرة متشممة الهواء بحذر بحثا عن مصدر الصوت .

كانت الصيحة نداء طائر غريب لم يسمع له نظير من قبل .. فلم يصدق الفلاحون المتطيرون ان هذه الصيحة الموجعة يمكن ان تصدر عن طائر عادى .. وقال مؤذن القرية وهو يبسمل ويحوقل

– اخشى ان يكون هذا نذيرا من السماء .. ادعوا الله معى أن تكون العواقب سليمة .

واستبد القلق بالقرية .

ومرت الأيام والكارثة الموهومة لاتقع ... والطائر الغريب مختبىء فى مكان ما من البستان يستقبل الشمس حين تشرق ويودعها عند الغروب بصيحاته الحزينة الغامضة ... فبدات قلوب الفلاحين المثقلة بالهم تتفتح لهذا الحزن الخارق وتتجاوب معه .. وان ظلت المخاوف تتناوشها بين الحين والحين .

وفيما نحن جالسون عند المصلى ... بعد صلاة المغرب ... ترددت الصيحة الغريبة ... فتوقفنا عن الحديث لحظة .. وانصت عم مندور الى غناء الطائر باهتمام ... واخذ يعبث بلحيته البيضاء المرسلة ... ثم هز راسه مفكرا وقال :

– ما اعمق أحزان هذا الطائر ... ولكنه لاينعق كالغراب ولاينعب كالبوم ... ان فى حياته سرا ... صدقونى هذا كل مافى الأمر ... ان فى حياته سرا .

وتوقعت ان يطلع علينا عم مندور ... فى أى وقت ... بقصة شيقة عن هذا الطائر .. فليس فى القرية كلها من يدانيه فى قدرته على خلق الحكايات العجيبة التى يمتزج فيها الواقع بالاسطورة امتزاجا مذهلا خلابا ... لهذا أحببت ذلك الشيخ العجوز الذى يحمل فى صدره الضامر قلب فنان حقيقى ... وفى راسه الأشيب ذكريات تسعين عاما ... قضاها فى شقاء مر ... فلاحا بلا أرض ... متنقلا من قرية الى قرية ... ومن اقليم الى اقليم ... حتى استقر فى هذه الأرض الجديدة محاولا دون يأس أن يصنع لنفسه حياة جديدة .

توجهت ... كالعادة الى حقل البطيخ الملاصق للبستان حيث يتولى عم مندور الحراسة ... هنا يحلو لى الجلوس استمتع بمنظر الشمس الغاربة وهى تنحدر وراء الافق على مهل كانها ملكة تنزل عن عرشها فى كبرياء الملكات ...

واستمع الى قصص عم مندور الشيقة ومواويله الساحرة ... ويومها كان سعيدا ... ينظر الى محصول البطيخ الوافر نظرات مفعمة بالسرور ... ويتراقص في عينيه بريق ضاحك يؤكد أن هذا الرجل الضئيل الذي حفرت السنون في وجهه غضونا عميقة ... مازال يطوى قلبه على امل ما يبرر له الحياة حتى هذه السن المرذولة !

وتوقف عم مندور عن الحديث ... ثم رفع بصره الى السماء ... كانت الشمس قد اختفت كلها وراء الأفق ... فنهض بتثاقل وهو يقول :

ـ لقد غربت الشمس الآن ... وبردت ثمار البطيخ ... وسأنتقى لك واحدة لن تنسى حلاوتها طول العمر ... فمندور خير من يزرع البطيخ فى هذه القرية ... وربما فى البلاد كلها !
وأطلق ضحكة مرحة تنبع من حبه القلب ... فسألته مازحا :

ـ كيف تستطيع الضحك حتى الآن ياعم مندور ؟!

فأجابنى على الفور :

ـ اضحك للدنيا تضحك لك.

ـ ولكن كيف ومتى ضحكت لك الدنيا ؟

فنظر الى بدهشة وقال باستياء واضح :

ـ كيف !... ومتى !... لقد أعمتكم الكتب يابنى ... وقتلت فيكم روح محبة الحياة ... الا ترى أننى مازلت حيا وهذا وحده يكفى ؟

ثم ادار لى ظهره ... وراح يتحسس البطيخ بيديه حتى استقر على واحدة وضعها بيننا ... ثم اخرج مطواة من جيبه وهم بتقطيعها ... وهنا انطلقت صيحة الطائر «كوكوكوووه!!كوكوكوووه» طويلة ... ممطوطة ... تعتصر الروح .. فألقى المطواة من يده ... وتقلص وجهه المغضن بالألم ... فسألته بقلق .

ـ مابك ؟

ـ هس ... اسكت !

ـ هل تشعر بتعب ؟

وفتح عينيه ببطء ... ونظر الى بذهول ... ثم هز كتفيه كأنه يحرر نفسه من قيود غير منظورة وقال :

ـ لاشىء ... انه هذا الطائر المسكين !... ان حزنه يعذبنى .. يذكرنى بأغانى الترحيلة !

ثم صمت ... وقررت استدراجه الى مواصلة الحديث ... فقلت استفزه

ـ أهذا كل شىء ؟... لعلك تتشاءم منه كالآخرين .

فصاح بانفعال صادق :

ـ أنا !... أنا اتشاءم منه ؟! ... كيف ؟! انه طائر جميل وفى عنقه طوق أبيض ... فهل اتشاءم من طائر فى عنقه طوق أبيض ؟! .

ـ وكيف عرفت هذا ؟... ان أحدا لم يره ... ويقولون انه حريص يخفى نفسه جيدا فارتسمت على شفتيه الذابلتين ابتسامة رضى عميق .. واندفع يقول بحماس .

ـ ولكنى رأيته بعينى هاتين (ثم أردف محذرا) ولكنك لن تخبر احدا فى القرية ... فلو عرفوا لسخروا منى ... وقالوا ان مندور قد خرف من الكبر ... وأصبح يتصرف كطفل . ولكنى لم استطع مقاومة نفسى ... كان لابد أن اراه ... فكم هو حزين !... آه ! يا الهى ! كم هو حزين ... هل تفهم ؟

ووعدته ... وراح يحدثنى عن محاولاته .. واشار الى فتحة فى سور البستان كان يتسلل منها ليتربص له ساعات طويلة ... تاركا حقل البطيخ بلا حراسة ... حتى رآه اخيرا ... اكبر قليلا من الحمامة ولكنه وديع مثلها وأشد الفة .. وأخذ يصفه لى بالتفصيل مبرزا بشكل خاص ذلك الطوق الأبيض الذى يزين عنقه وكأنه يحمل دعوة سلام وحب او بشرى اكيدة بالخير ... وبعد تردد قال دفعة واحدة :



ـ وقد عرفت سر حزنه ايضـــا .. انه يبكى وطنه يابنى !

ـ وطنه !

ـ طبعا !.. طبعا !... فماذا يكون غير هـذ... ان هذا الغناء الحزين لايصدر عن طائر جميل بلا سبب ... وأنا عشت طويلا .. ورايت الكثير .... تنقلت فى طول البلاد وعرضها فلم أر هـذا الطائر فى اى مكان ... انه غريب يابنى والغـربة تضـــنيه والحنين الى الوطن يعتصر قلبه الصغير عصرا ... فالوطن غال على كل حال وحتى الطيور تحب اوطانها ... لهذا يتألم .. يبكى وهو يغنى !

وسألته مجاريا

ـ ولكن لماذا لايرحل الى وطنه ويريح نفسـه من كل هذا العذاب ؟

ـ لقد ضل الطريق بالطبع وهذا يحدث للناس احيانا !

ـ ربما فقد وليفته ياعم منـــدور وهذا يحدث للناس ايضا .

وشعر عم مندور بالسخرية التى انطوت عليها عبارتى الاخيرة فقال بصوت متهدج :

ـ انت تسخر منى يابنى ولا تصدقنى... وربما تقول الآن فى نفسك اننى شيخ عجوز مخرف ... ولكنى رأيت وليفته أيضا ... فما قولك الآن ... انت رجل متعلم وتقرأ الكتب .. فقل لى انت لماذا هو حزين ... ان الناس لايحزنون بلا سبب .

ـ الناس ياعم مندور !

ـ والطيور ايضــــا اليست لها أرواح مثلنا ! وهممت ان اقول شيئا ... ولكن نظرة واحدة الى وجه عم مندور اقنعتنى بالصمت ... كان ينظر الى بثقة لاحد لها كانه قد وعى الحقيقة كلها ... ففهمت ان أية قوة فى الوجود لن تستطيع زحزحته ولو قليلا عن يقينه بصواب أفكاره ... وادركت ان عاطفة ما قد ربطت بين هـــذين الكائنين ... عاطفة غريبة نوعا ما ... ولكنها عميقة وحارة... تنبع من حب الحياة المشترك بين جميع الكائنات ... وتتوثق فى ظل هذا الشقاء العميق الشائع فى نداء ذلك الطائر وفى حياة هذا الفلاح العجوز ... وشعرت انه من العار على أن أشـــوه هذه العاطفة الحرة النبيلة لاى سبب من الاسباب ولو باسم الدفاع عن الحقيقة !... وأفقت من التفكير على صوت عم مندور وهو يقول

ـ لماذا لاتقول شيئا ؟... ارايت ؟!... ليس كل شىء موجودا فى الكتب !

فلم أملك الا أن أقول :

ـ اجـــل .. ليس كل شىء موجـــــودا فى الكتب !

فنهضت على عجل لانصرف ... كان الليل قد أرخى ســــدوله ... فصمم عم منـــدور ان يستصحبنى حتى مدخل القرية فقد كان يخشى على من حلكة الظلام ... وقبل ان نفتـــرق كرر تحـــذيره لى بأن لا اخبر احدا .. وقد احترمت وعدى له ... غير انه أفشى السر بنفسه ... فقد سقطت جاموسة احد الفلاحين فى بئر الساقية وكسرت ... وعزا بعض الفلاحين الكارثة الى وجود الطائر الغريب ... وراحوا يصبون عليه اللعنات ... ثم اخذوا يتآمرون لقتله ... وعند هذا الحد لم يطق عم مندور صبرا وانبرى يدفع عنه بحرارة ... ولما ساله أحدهم :

ـ ولم لايكون هو السـبب !

اخذ يقص عليهم حكايته مبرزا بشـــكل خاص وجود الطوق الابيض .. باسطا سر احزانه بلهجـة صادقة حتى مس قلوب الفلاحين البســطاء ... وفى غمرة الحماس قادهم الى مكان الطــائر ليروا بانفسـهم كم هو جميل ووديع وطيب .

•

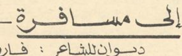
ترامت اطراف قصة عم مندور الى البك الصغير ابن صاحب التفتيش ... وفى صباح مبكر وقبل ان تبـزغ الشمس تماما .. دوت فى البســتان طلقة ... سمع الفلاحون على اثرها صرخة الطائر اشد حزنا ولوعة ... وراوا البك الصغير يخرج من البستان وفى اعقابه أحد الخفراء يحمل احــد الطائرين مصروعا ... والطائر الآخر يحـــلق فى الفضاء ... ويحوم فوق ذوائب الشجر فى يأس ... ثم يطلق صرخة أخيرة وينطلق الى الشمال .

يومها قال مؤذن القرية وهو يعبث بحبات مسبحته ، ويمسك ارنبة انفه بسبابته
ـ لقد اخذ الشر وراح !
ولكنني حين ذهبت الى حقل البطيخ وجدت عم مندور حزينا تتألق فى عينيه دمعة لاتجد طريقها الى الخارج فقلت أسرى عنه :
ـ ماجدوى الحزن ياعم مندور ... لقد مات وانتهى الأمر .
فنظر بحيرة وقال بأسى عميق
ـ هذا صحيح .. ولكنه قتل ... فلماذا قتلوه ؟!
انه لايؤكل وهم لاينقصهم اى شىء .
ـ ولكنه نادر وجميل .
فصاح بغضب .
ـ هذا صحيح ... فهم دائما هكذا ... يقتلون كل ماهو جميل ونادر .. ولأى غاية يفعلون هذا .. لا احد يدرى .
ثم هز رأسه وتمتم وهو يصرف على اسنانه
ـ لو أننى استطعت انتزاعه منه لدفنته فى بستان .
وسألته بدهشة
ـ ولماذا البستان ؟!
فأجابنى بهدوء
ـ لقد سألت نفسى هذا الصباح فقط ... لماذا اختار البستان مقاما له والبرية امامه على سعتها تغطيها الأحراش والشجيرات والحشائش وتوفر له الأمان ؟... لماذا اختار البستان الذى لاينقطع عنه الناس أبدا ؟... وفجأة ادركت الجواب ... لابد انه قد جاء من بلاد جميلة تغطيها البساتين الرائعة ... واهلها طيبون لايقتلون الطيور المفردة ابدا ... ولو دفنته فى البستان ربما هدأت روحه قليلا .
وهز رأسه بأسف وقال :
ـ ولكن ما الفائدة الآن ... لقد مات وانتهى كل شىء ... ومن يدرى ربما تكون روحه قد عرفت الآن طريقها الى الوطن !

وصمت ... ثم أمسك بقبضه من الاعشاب ... وانتزعها بعنف ... وراح يعتصرها بقوة .. ثم طوح بها بعيدا وجفف يديه فى جلبابه كأنه يمسحهما من اثم ما ... وقال بيأس .
ـ لو انهم تركوه لافرخ ... ولامتلأ الاقليم كله بهذه الطيور الجميلة ... ولاتخذت من بلادنا وطنا آخر ... ولعرفت الافراح من جديد ... وحينئذ كان سيختفى هذا الحزن من ندائها ليبقى لنا غناؤها الشجى خالصا تمتلىء به اسماع الناس... كل الناس .
ومست قلبى لهجة اليأس المرة الشائعة فى نبرات صوته الحزين فقلت لأبعث فيه الأمل من جديد .
ـ ربما جاء غيره ياعم مندور .. فمادام احدها قد جاء فما الذى يمنع غيره من المجىء .
فقال بأسف .
ـ ربما ... ولكن بعد زمان طويل ... بعد ان أكون قد مت .
وصحت معترضا :
ـ تذكر انك مازلت حيا وهذا وحده يكفى ... الم تقل لى هذا مرة ؟
فتراقص البريق الضاحك فى عينيه وقال :
ـ لا بأس ... اظننى سأراه يوما ما فمازال امامى عشر سنوات على الأقل !
ثم كرر لنفسه مؤكدا
ـ اظن ذلك ... ولم لا ؟..
ثم ضحك ضحكته النابعة من حبة القلب .

المكتبة العربية

إلى مسافرة



عرض الدكتور : محمد غنيمي هلال



الديوان (١) رحلة وجدانية يقوم بها الشاعر ليتجاوز قيود الواقع الراكد المحدود الى آماد الآفاق الفسيحة الحافلة من عوالم الطموح واثراء الوجود . وليست هذه الرحلة – مع ذلك – نفيا من الشاعر لذات نفسه فى خارج نطاق عوالم الناس ، وليست كذلك رحلة غيبية لينعم بها روحيا فى العالم الميتافيزيقى ، كما أنها ليست احلالا لمثاله فى غير بلده أو عصره على نحو ما حلم بعض الشعراء من قبل . ذلك أن الشاعر يبدأ رحلته من واقعه النفسى لينطلق من هذا الواقع الى ما يقود اليه من أبعاد يستعيض بها عما يئوده من المشاعر الطموحة **المستوفزة** السوارة . فالانطلاقة صدى أصيل للاحساس بنوع من الاستلاب والاغتراب بالمشاعر فى زحمة الناس ، يتميز الشاعر من بينهم بنوع وجدانه : فمنهم من ألفوا الحياة وتقبلوها كما

(١) « الى مسافرة » : ديوان للشاعر فاروق شوشة (القاهرة ، يناير ١٩٦٦) .

هى يضنون بها ويخافون عليهـــا . وهؤلاء سجناء الآفاق المحدودة والعيش النــاعم المكرور ، وليس الشاعر من هؤلاء ، ولا يصلحون أن يكونوا هم من بين أقرانه. ومن الناس كذلك من يستبد بهم الحنين الى غير خلاقهم فى ابهـــام وغموض يدفع اليهما الملال . وهذا الحنين هين ، كذلك الذى يعترى نزلاء المستشفيات ، يحسب كل منهم ان ينال برءه حين يغير مكان سريره . وليس وراء نقلته غاية . وكـل أولئك لا يعرفون للحياة قيمة تصان .

انما يرحل الشاعر لما يتجاوز مجـرد الرغبة فى الرحلة ، يرحل الى ضرب من جنة ضائعة يحلم بهـا الشاعر فى تجارب عينية محددة ، وتظل تشف عن الحنين القلق الواله الى ما يتجاوز اطارها ومادتها . ففى القصيدة الأولى ، مثـلا وعنوانها : « أغنيـــة مسافرة » نرى أن حياته هى المهاجرة :

ولا انتهت الى كليمة تضىء فى الضباب
حياتى المهاجرة ..

وهذا « الشىء الذى يولد » وهو عنوان قصيدته الثالثة ، ليس مجرد الحب ، بل الأمل فى الغد ، يبعث اليه القلق الذى يستولى على حاضر الشاعر ، وبه ينشد ميلاده الجديد ، رهيبا مرتقبا مهيبا ، يهيم بالحنين اليه ، وكأنما يخشى فجاءة لقائه :

... وبا ربما
تسرب شىء ، وراء الغد ..
انت ؟
انت الذى أرقب
انت الذى ارق المقلتين
لكى يسفر الأفق الغيهب ؟
رويدك
انى ألوك الحنين .. واستعذب .
عرفتك من خفقة فى البعيد ..
وأخرى بجنبى لا تكذب ..

وهكذا ينطلق الشاعر — كما فى البيت الأخير — من خفقة قلبه نحو خفقة « البعيد » من واقعه الى حلمه الذى علق به ميلاده :

عرفتك من دفقة كالحياة
تصب الحياة ولا تنضب
فيا فرحى انت ، يا مولدى .
....
سأدعوك توأم نفسى
وأفسح من غور قلبى وسادا ..

وهذه الانطلاقة من الواقع نحو « البعيد » غيـر محصورة . فهو بها ينشد تجـاوز الواقع فى رغبة عارمة دائبة نحو نوع من السعادة والتحرر معا .. نرى جذوة طلابها فى صوره الشعرية وتجاربه .

فمعالم الجادة فى الرحله الوجدانيه واضحه . ولكن نعيم القرار فى آخر الجادة يغوص فى ايحـــاءات غموض تتعلق به النفس الطموح العطشى الى شىء لا تدرى على وجـــه التحديد ما هو ، غير انه فى « البعيد » :

واتسع الحلم وأورق المكان
ودوت الأجراس فى البعيد
وطرقة وطرقتان
شىء بأعماقى يدق من جديد .

وهذا « الشىء » يدفع افتقاده الملح الى أسى القلق عليه ، وخشية انقضـــاء اماراته ، حين تتمثل فى المسرات العابرة :

كما يتسلل حزن المساء
وترتجف الفكرة العابرة
ويسقط شىء ثقيل الخطى
يقيد فرحتنا الغامرة
وتمتد من خلف ايامنا
رؤى غائمات الأسى والحنين
واطياف ليل بعيد القرار
حكاياته رسبت فى الجبين ..

وهو « شىء غامض » يستكين فى الصـــدر فى قصيدة : « قطرتا سلام » مشـــار توجس لا يأس ، تحمله شماعة فى « البعيد » .

وهذا « الشىء » الغامض المنشـــود المتوقع فى « البعيد » يحمله الشاعر دائما فى المستقبل ، لا فى الماضى ، فرحلته الى الامام ، لا يستدير فيهـــا الخاطر . فهو شىء قادم « كانه صباح » كمـــا فى قصيدة « الصمت » وكما يرى الشاعر رؤى هـــذا المنشود الغامض فى صور كثيرة كذلك . يحلها فى اطارها العينى من قصيدة « تائه على الخليج » حيث تبدو وراء الرؤية العينية المحددة المقصودة معان تقع موقعها النفسى العميق باتساقها مع نوع التجارب فى مجموعها .

ونستطيع — برغم ذلك — أن نتبين بعض معـالم هدف الشاعر من رحلته . فهى السعادة والتحرر ، فى معناهما المدنى الذاتى والاجتمـــاعى . فالسعادة اطارها العام براءة مثل براءة الطفولة . يلتقى بهـــا الشاعر مع نفسه فى اغترابه الى « البعيد » العزيز المنال كانه المحال . يتجاوز الظفر بحبيب أو ارضاء عاطفة :

نحب وتنـــــأى مسافاتنا
وتجمعنا الرغبـــــة اللافحة
ونطفـــو على غيمة كالأثير
تهدمها الرغبـــــة الجامحة
وتفجؤنا لحظة كالمحـــــال
وشىء ندى كوجـــه الطفولة

ويتسع هذا الشعور الملح بالحاجة الى قرار ومرفأ، لا مجرد كسب ذاتي لشخصين ، اذ الحب انساني وحاجة كل المجهودين التائهين فى زحمة هذا العيش، حين يخاطبه :

فلم يعد لنا سواك .. لم يعد لنا
من اجل كل المتعبين فى الظلام
والظامئين مثلنا ..
لقطرتين .. من سلام .

وتنداح الدائرة وتتسع فيصير هذا الحنين ولها بوجدان اجتماعي واضح الغاية يحدث به الشاعر نفسه حديث المتوجس الآسى القلق من اجـل من لا يعبرون طريقهم الوعر نحو الشيء البعيـد في ديار المثال

من لى بمن يستوقف الحائرين
يوما اذا ضلوا فلم يعبروا
......

من لى بمن يفضح زيف الحنين
الى ديار فى المدى تخطر
لما نسينا أننا عائدون
وان يوما قادما يثأر ..

ويتهدد هذه الغاية برود الجذوة ، جذوة الحماسة وتوزع الخواطر من حولها . ويرمز الشاعر لهـذه الوحشة وهذا الاستلاب بالعـري والشتاء والريح العاصف والظلال الخرســاء والسماء الرمادية .. تتراءى من ثنايا التجارب والصور المبثوثة . تكتفى بالاحالة اليها . ويطول بنا الاستشهاد لها . ويلوح الأمل فى سماء المثال المنقبة بالغيــوم وعلى مدى البصر ، نجم الميلاد :

عينى على نجم بآخر السماء
فى هدأة السكون جاس برهة وغاب
لو يستطيع مد لى شعاعتين
واغرق العيون بالضياء
لو استطيع ، لو خطوت خطوتين .
اذن لبددت خطاى قبضة السحاب .
وفر من اصابعى السراب .

وليست الرحلة اليه معبدة اذ يخوضها الشاعر بين متـاهات شتات الوعى ، حيث فقـد الكلام وظيفته . ولم تعد له طاقة توثيق الصـلات . فقد قامت الحواجز بدور الوقر فى المسامع . وصارت الألفاظ رفات :

اجناسنا شتى .. حديثنا شتات
لن يسمع الذى تقول من سمعته يقول
فاللفظة الوعاء اصبحت رفات ..
فبارك الجميع ، بارك النعيب والهديل
وغنهم .. بكاؤك اليتيم اغنيات .

وصارت شلالات الالفاظ صمتا وصـار الصمت صاحب الدلالة ، فاضحا . صـار ارهاقا وعزلة وهجـرا . لأنه صمت دون الحقيقة . يدرك مرماه لرهيب من يستشف من ورائه حقيقته · اذهو صمت الجدران والقيود المعنوية وحواجز الوعى المغلق :

الصمت فى الطريق قيد الشفاه والعيون
تصدنا الأحزان والجدران والسكون
وكل شيء واجف كأنه يموت
حتى غرامنا صموت .

وكم لحظ كبار كتاب العالم أثر هذه العزلة فى خلوات النفوس اذ تقوم حواجز دون صلات هـذه النفوس بعضها ببعض وتراسل مشاعرها الانسانية ، وبخاصة فى القرن العشرين . وهذا جحيم الواقع نجوبه كأننـــا مسافرون بوعينا ويقفنا الوعى على ادراكه . فمتى اخضعناه للفكر تولد الأمل فى تذليل الصعاب أمام الوعى الانسانى الجـديد المرتقب . بعد أن يجوس اليه رحلة الجحيم او رحلة العار .

سنفسح من مآقينا .. ومن اكبادنا سلوى
ونضفى من ظلال الموت من جدرانه مثوى
لعل الموت يرجعنا الى شيء نسيناه .
عبرنا برزخ الموتى .. وطعم الموت ذقناه
ومن آثاره الحمقى حملنا ما حملناه .
وجئناكم على يدنا بقايا رحلة للعار .
والقينا الى النيران شيئا لاهثا كالنار .

وصورة الحب الانسانى او الحلم ، مرآة النزعة الانسانية فى غدها : انما ينحصر فى طفولة القلب ، فى صور البراءة الأولى حين كانت السعادة غامرة ، ولكنها غير واعية وتستعصى على التعليل حين كان الوجود كله طريفا غضا حتى ابسط مظاهره واهون مباذله . اذ تبدو تلك المظاهر بجدتها فى انظـار الطفولة ثمينة تحمل فى نفسها غايتها :

منذ اعوام غريبات سحيقة ..
كان شيء ملء عينينا صغير ووديع
هامس يلمس فى الدنيا طريقة
وعلى كفيه احلام وزهر وشموع ..
نحن صورناه من اوهامنا
وحملناه على اهدابنا ..
طفل دنيانا البديع ..

فصورة هـذه السعادة الطفلة ماثلة برؤيا فى بقايا بصدره من حلم الاطفال فى ليلة عيد ، أثارات سعيدة هى اشياء ماتت فى صورتها الأولى غيـر الواعية . ولكنها مازالت تريد أن تطفو من أعمق أخاديد الروح الى سطح الواقع بعد ان تتمثل أملا واعيـا ، نجما فى آفاق السماء الخضراء تنطلق اليه الارواح بعد أن تتحلل الارواح من القيود التى تجذبها الى الأدنى . حيث تظل المدينة مرة « سوداء تعشش فى

الصبح » وحيث وحل الوجود من الدموع وحيث اللزوجة ، لزوجة بلا عرق . ويتخذ الشاعر اطار هذا الواقع مدينة دمشق :

لا شيء في دمشق
الا انتظار وقلق
واغنيات لم تزل على الشفاه تختنق
وجبهة شماء تمضي لا تقول اين
رخامها اضاء واحترق
مدينتي التي تغيب في لزوجة بلا عرق ..
عارية كعانس تحلم بالشباب
لا عار في دمشق .
العار في صمت العيون قد غرق .

وسبق ان اشرنا الى ايحاءة العار ، وانه الوعى بالاستلاب والوحشة . وهذا الوعى اول مرحلة على الطريق في رحلة الجحيم · لابد ان تتعمق · ليطول سماء الأمل . ويتطلع الى نجمه . على نحو ما استشهدنا من قبل من الديوان .

فمن ثنايا اصداء النفس المستلبة ووعيها المشبوب يرحل الشاعر بوجدانه الى الأعلى الذى لا نجد معالمه في سوى التحرر من أوشاب واقع يضيق المرء به . وسمات براءة الحلم الوادع لجنة الطفولة . مرت حلما غير مدرك . ولكن ينشده الشاعر واعيا امامه . لا خلفه . ذلك ان الشاعر يفر من الماضي . فلا نعيم في جحيم الذاكرة او الذكريات الخضيبة ، وهو انما يفتش عن الحلم لا عن التذكار المضنى المطوى بالنسيان :

اتينا بابكم يا أهلنا الأحباب جئناكم
فهل في أرضكم عن حلمنا المخبوء أخبار ؟
طرقنا لم نجد صوتا ولا ضوءا ولا نأمة
وحين تحشرج الصبر الطويل وغاضت البسمه
تقلص في جوانحنا هوى مضنى وتذكار
وفاضت من محاجرنا رؤى لهفى واسرار

والشاعر يشكو ان يصير الماضي ذكرى مطفأة ، أو مجرد تأساء ، أو ملاذ هرب ونسيان . فالماضي جذوة يجب ان تمد ثورة الحاضر ، في الطريق الى اشراقه المستقبل · وتشف نفسيا عن هذه الخواطر وقفة الشاعر : وقفة تائه على الخليج ، طريق بحرى مسدود . يوحى فيه المظهر بركود العزم . وتركن السفن الى نوم يتمثل في غفلة صدى خافت كاللهاث ، صمت حزين حيث تتعمق به مشاعر اغتراب السفن في ركود الملال والضجر ، ومن ثم يهيب الشاعر بالركب في رحلته الوجدانية :

يا عابرين متاهة النسيان من خلف الليال
يا راكضين مع الشعاب مضرجين بلا ملال
الهاربين اذا رؤى الماضي تمطت في الظلال
انا بعض رحلكمو على ظهر السفين ..

ويتحدد مدى هذا المسير نحو الغد بمعالم واقع اكثر عينية في رسالة فدائي الى صديقته :

الكون مخاض تزخر فيه الرغبة
بحنين لغد آخر ..
شوق لحياة ممدودة
وانا ورفاقي ننتظر الطلقة .
حتى نزحف ..

ويتراءى الميلاد الجديد كذلك في وجدان الشاعر العربي حين يقرب نجم أمل العروبة بثورة بغداد :

يا صوتا ترفعه بغداد
فتعود ليالي الميلاد
ياصوت الميلاد الأخضر
تطلقه بغداد الثورة
ما زالت ارض الأسطورة .

وفي رثاء الشاعر الجديد الطابع لشهيد الكلمة في قصيدة : « شهيد الكلمة » رمز ثورة لبنان . يلمح الشاعر كذلك الميلاد الجديد . الذى يتحقق بالحب في رحابه الفسيحة الانسانية الثائرة الجامعة :

وكما تولد في قلب العراء الأمنية
ثم تنمو
فاذا الحب جناح
واذاالاصرار قلب
والبطولات ذراع
وكما يولد بعض الناس ميلادا جديدا ..
ولدت قصة ثائر ..

الم نقل ان ومضات الخواطر واشراقات الطاقة الفنية ، وايحاءات الصور ، ودلالاتها على شبوب المشاعر من ذاتية مدنية واجتماعية انما يعبر فيها الشاعر عالم الواقع النفسي ليتجاوزه في رحلته الوجدانية . يحيله حلما ونجما يتطلع اليه ليسمو اليه . أو يهيب بالعزائم أن تستنزله . والفردوس المنشود : يرى الشاعر صورته المترجحة المحمومة في بقايا جنة الطفولة المفقودة . يريد الشاعر ان يظفر بها من جديد واعية ــ بعد أن كانت في الطفولة غير واعية ــ يريدها في المستقبل الآمل رحيبة الآفاق تحتضن العروبة واهلها . وللانسانية جميعا . ونحسب أن الشاعر في سبيل الايحاء بهذه الرحلة الوجدانية سمى هذه المجموعة من قصائده : « الى مسافرة » وبداها بقصيدة : « اغنية مسافرة » ، ولم نر في التجارب جميعا نوع الحب ، ولا صورة الحبيبة ، بقدر ما وقفنا على خفقات الوجدان المجهود المثقل الدائب المستوحش المستلب ، ينوء ولكنه لا يكل ، ويرتاب ولكنه لا ييأس . وينزل الى دركات الواقع ليصعد ويرى النجم في أعقاب الليل وان حلكت

جنباته واضطربت مشاعله على عصف الريح .
فالشاعر يعانى واقعه ليصعد على حطام مثالبه .
فلا هرب ولا استدبار . وهذا ما يفرق بين تنصل الرومانتيكى فى احلامه وبين مواجهة الواقع النفسى ومعاناته كما هو لدى الرمزيين أو ذوى الوجدانات الاجتماعية الانسانية على حسب ما يهديهم اليه صدقهم فنيا وواقعيا فيما بينهم وبين أنفسهم .

والى امثال الشاعر — ممن يجوبون بفكرهم الواقع ليسموا عليه — يتوجه « بودلير » فى قصيدة له عنوانها : « الرحلة » نهدى الى المؤلف منها هذه الأبيات :

« أيها المسافرون المثيرو الدهش : اية حكايا نبيلة . .
نقرا فى عيونكم العميقة كالبحار
ارونا علب ذكرياتكم الثرية .
حلى الأعاجيب المصوغة من النجوم والأثير .
نريد أن نسافر بلا بخار ولا شراع .
فدعوا ذكرياتكم فى اطرها من الآفاق
تنسم على افكارنا المحدودة كالاستار .
لتغمر بالبهجة مضيق سجوننا
وقولوا : ماذا رايتم ؟ . . .

ولم أرد الا مصاحبة القارىء فى هذه الرحلة الوجدانية ، ليقف على أصالة تجاربها ووحدة دلالاتها فى دقتها . وحسبه امارة على الجهد الفنى ما سقت من شواهد على ما قلت . أما التحليل الفنى للصور ، واما موسيقا الديوان واتساقها مع التجارب ومدى ماوفق فيه الشاعر فى صنوف تجاربه على اختلافها فلاخوض فيها الآن . وحسبى ان اشيد بالجهد الفنى واصالة الصور ، وعمق الايحاءات فى اكثر تجارب هذا الديوان الطريف الاصيل

المسرح الحى

تأليف : إلمر رايس
ترجمة : دكتور داود حلمى السيد
عرض : محمد سامى فريد

دار نهضة مصر للطباعة والنشر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين — القاهره — سبتمبر ٦٥ ٣٧٣ صفحة . ق متوسط

« المسرح الحى » من خيرة الكتب التى تعالج موضوعات مختلفة تتصل بالمسرح ، وتعنى كل من لهم به شغف واهتمام .

اما المر رايس مؤلف هذا الكتاب فيعتبر من المؤلفين الأمريكيين المعروفين ذوى الخبرة بالمسرح ، وهى خبرة اكتسبها من عمله ككاتب ومخرج ومنتج مسرحى . أما الكتاب نفسه فنسيج مركب من المحاضرات والمناقشات يقيم فيه المؤلف المسرح الحديث فى ضوء المشكلات الاجتماعية والاقتصادية التى أثرت فى تقدمه ، فيناقش طبيعة الدراما والمسرح فى اليابان والاتحاد السوفييتى وانجلترا ، كما يعالج تطور المسرح الأمريكى . كذلك فانه يتناول الجوانب الفنية والتجارية فى المسرح فيبين لنا دور الممثل والمدير ومصمم المناظر والجمهور ، والكتاب يعد بحق مرجعا وافيا لدارس المسرح بصفة خاصة ، وللقارىء العادى بوجه عام .

يبدأ المؤلف كتابه بالحديث عن عمليتى الخلق والتوصيل فى كل عمل فنى موضحا اوجه الاختلاف بينهما . اما فيما يتعلق بالفن المسرحى فتتدخل فى عملية التوصيل عوامل متعددة منها الأداء والنظارة والمسرح نفسه ، وكلها تمثل مؤسسة يمكن ان نطلق عليها لفظ «جسم حى» هو المسرح .

اما عن طبيعة الدراما فيقول ان جوهر الدراما هو الحركة ، وليست الكلمة فهناك العديد من المسرحيات التى كتبها أدباء كبار أمثال « شيلى » و « براونتج » و « تنيسون » و « هاردى » الا انها لا تصلح للأداء المسرحى . فالمتفرج يستطيع ان يحصل على اكبر قدر من المتعة — عند مشاهدته لمسرحية ما — دون ما حاجة منه الى فهم اللغة . وهنا يتضح لنا الفرق الأساسى بين الأدب والدراما ، وبين الكتاب والمسرحية .

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى الحديث عن طبيعة المسرح والعوامل التى تؤثر فى درجة توصيل المسرحية الى المشاهد دون أن تكون لها علاقة بالمسرحية ذاتها ومنها موقع المسرح والصوت والاضاءة وغيرها .

ويرى « رايس » أن كلمة « المسرح لا تعنى مجرد المكان المحدود فى اطار المشاهدة ، فهو يشمل التكنيك اللازم لتنظيم وتقديم الأداء المسرحى ، والفنيون الذين يسهمون فى تطبيق الأنواع المختلفة من التكنيك ، ثم النظارة : — هذه العناصر مجتمعة

تكون مؤسسة لها شخصيتها وكيانها المستقل . فالصفة الجوهرية للمسرح اذن انه عمل جماعى يتحدد شكله ووظيفته بحالة المجتمع ومناخه الحضارى .

ويبين لنا المؤلف مدى تأثير البيئة الاجتماعية فى تشكيل المسرح وتطويره بعرض تجربة المسرح فى بلدين تحتل كل منهما طرفا من أطراف السلم الثقافى هما المكسيك والمانيا . فالمسرح المكسيكى ينبع من القرية ويعرف باسم « فيستا » Feasta أى المهرجان أو العيد ، ومسرحياته غالبا بسيطة وساذجة تحكى قصص القديسين والرسل . فى حين يقدم المسرح الالمانى أعمال « جوته » و « شيلر » الى جانب المسرحيات اليونانية القديمة ومسرحيات « شكسبير » و « ابسن » و « سترندبرج » و « شو » كما أنه يعد اكثر تقدما عن غيره من مسارح العالم من حيث التكنيك المسرحى نفسه .

وفى معرض الحديث عن المسرح اليابانى يصف المؤلف اشكاله المختلفة ، ثم يحاول الربط بين هذه الأشكال والنمو الاقتصادى والاجتماعى للبلد . وهو يرى أن المسرح اليابانى مسرح يجمع بين القديم والحديث ، فالى جانب مسرح « النو » الذى يسبق اى مسرح أقيم فى الغرب بقرون ، نجد المسرح المعاصر وفيه تقدم أحدث المسرحيات . ولا يكاد المسرح اليابانى الحديث يختلف عن المسرح الأمريكى الا فيما يختص بتفوق أجهزة منصة المسرح اليابانى . ويذكر « رايس » فيما يذكر مسرح « الكابوكى » التقليدى فى اليابان وفرقة « بونراكو » للعرائس .

ويشبه المسرح الصينى المسرح اليابانى من حيث أصالته ، ويختلف عنه فى أن السمة الغالبة على المسرحية الصينية انها اوبرالية الشكل .

أما المسرح فى روسيا فقد بدا بداية لا تبشر بالخير ، ولم يتطور الا بعد ثورة سنة ١٩١٧ عندما بدا الزعماء السوفييت يدركون اهميته كموصل ممتاز للثقافة .

ثم ينتقل « رايس » الى الحديث عن المسرح الانجليزى ، فيقول ان بدايته الحقيقية ترجع الى العصر الاليزابيثى . ففى اواخر القرن السادس عشر تفجر المسرح الانجليزى عن شعلة من العظمة لا مثيل لها الا فى اثينا فى عهد بركليس . ولقد كان هذا التدفق نتيجة مباشرة لعصر النهضة وما صاحبه من تقدم فى شتى الميادين الثقافية والحضارية . ولا يفوت المؤلف فى هذه العجالة القصيرة أن يشير الى الدور الخالد الذى لعبه « شكسبير » فى تاريخ المسرح الانجليزى بخاصة ، والمسرح فى العالم اجمع منذ ذلك الحين حتى يومنا هذا .

ويقسم رايس المسرح الأمريكى ، من الوجهة التاريخية ، الى فترات اربع :

١ – الاستعمار .

٢ – ما بين الثورة والحرب الاهلية .

٣ – ما بين الحرب الأهلية والحرب العالمية الاولى .

٤ – ما بعد الحرب العالمية الاولى حتى اليوم .

وقد خلت الفترة الأولى من النشاط المسرحى اذ انتشرت فيها مجموعة سكان متغيرة – على حافة قارة شاسعة – انهمكت فى اقامة المستعمرات ، ولهذا لم تهتم بالفنون ، فى حين ظهر المسرح فى الفترة الثانية خاضعا تماما لسيطرة رجال الأعمال .

ومنع تحقيق الاستقلال بدا المسرح الأمريكى فى الاتساع والنمو . وحتى اندلاع الحرب الأهلية كان هناك تزايد ضخم فى النشاط المسرحى . وفى أواخر القرن التاسع عشر ظهرت مجموعة كبيرة من كتاب المسرح برزت كتاباتهم واحتلت مكانا مرموقا فى المسرح الأمريكى .

ثم يستعرض المؤلف تاريخ النهضة المسرحية فى اوروبا منذ الثورة الفرنسية والثورة الصناعية ، وما كان لهما من تأثير كبير على فكر الانسان ومعتقداته حتى ظهور هنريك ابسن وارتباط الدراما الجديدة باسمه لدرجة ان اصبحت الابسنية مرادفة للثورة المسرحية التى شملت موضوع المسرحية وتكنيك كتابتها . ويرجع المؤلف شهرة ابسن المسرحية اساسا الى ادخاله الواقعية فى المسرح الذى كان يعج بفيض من مسرحيات لا تتعدى التقليد الممسوخ للمسرحيات الكلاسيكية فغلبت على المسرح الميلودرامات المقبضة والرومانسيات المجوجة والهزليات المبالغ فيها . ولكن بظهور « ابسن » ومن تبعه أمثال « سترندبرج » و « بيراندللو » و « سينج » و « ييتس » و « تشيكوف » و « جوركى » و « تولستوى » و « شو » و « جلزورذى » أصبحت المسرحيات تعالج موضوعات متنوعة كالفساد السياسى ، وهضم حقوق المرأة ، والظلم الاقتصادى وغيرها من الموضوعات . كما احدث ظهور المذهب الواقعى كذلك تغييرات جذرية ، لا فى مجال التكنيك الدرامى فحسب ، بل فى التكنيك المسرحى ايضا كالاخراج والديكور .

ويتتبع المؤلف ظهور المذهب الواقعى فى الدراما الأمريكية فنجد انه ظهر متأخرا زهاء نصف قرن من الزمان ، وهو الفرق بين وقت ظهور مسرحية ابسن « رابطة الشباب » (سنة ١٨٦٩)

ومسرحية يوجين اونيل « ما وراء الافق » (١٩١٩) ويعلل المؤلف أسباب هذا التأخر بقوله ان ظهور الحاجة الى وجود ادب محلى امريكى لم تنشأ الا مع تحقيق الاستقلال ونمو الوعى القومى بعد ان كانت الانماط الثقافية الامريكية كلها ذات طابع انجليزى بحت . وبظهور الكتاب المسرحيين الامريكيين بدأت الدراما المحلية فى الظهور . ومع انشغال العالم بالحرب الاولى بدأ معين المسرحيات الاوروبية فى النضوب ، فانفتح المجال امام الكتاب الامريكيين الشبان لاثبات وجودهم . ويحدد «رايس» المرحلة التى بلغت عندها الدراما الامريكية تمام نضجها بموسم عام ١٩١٩ ـ ١٩٢٠ .

ويتحدث المؤلف بعد ذلك عن اثر سيكولوجية « فرويد » على المسرح الامريكى ، فيقول انه ما من مسرحية لها اهميتها كتبت فى الولايات المتحدة فى تلك الفترة الا وتسيطر عليها آراء فرويد فى علم النفس .

ثم يشرح « رايس » ماهية المذهب الامريكى ومسببات ظهوره فى المسرحيةالامريكية ، ومن بينها الحرب ، والتغييرات التى طرأت نتيجة لها على المجتمع الامريكى .

ثم يقرر حقيقة هامة ، وهى ان المسرح الامريكى قد بدأ كمشروع تجارى يستهدف الربح ، اذ كان الكاتب المسرحى الامريكى يعتمد فى انتاج مسرحياته على بعض الممولين الذين يضعون مصالحهم التجارية فى الاعتبار الاول ، ولكنه على الرغم من ذلك كانت هناك بعض الهيئات التى انشئت لتشجيع الفن المسرحى ، وقد قامت بخدمات لا تقدر فى سبيل تقديم مسرحيين جدد ، ونشر انواع جديدة من فن الانتاج المسرحى ، كما اسهمت فى رفع مستوى التذوق الادبى والمسرحى بين الجمهور ، واخرجت الى الوجود ما يسميه رايس « بالمسرح المساعد » ، وان كانت بعض فرقه ما زالت تعمل فى نطاق المسرح التجارى . وقد قدمت هذه الفرق لجمهور المسرح الامريكى روائع « شكسبير » و « موليير » و « ابسن » و « جولدونى » و « تشيكوف » وغيرهم . الا انهذا المشروع لم يكتب له الاستمرار، فاشهر افلاسه بعد ان امد المسرح الامريكى بجيل من الممثلين والمخرجين الموهوبين من بينهم « الياكازان » .

وتحدث المؤلف عن النكسة التى اصابت المسرح الامريكى نتيجة للهزة التى اصابت سوق الاوراق المالية مما اضطر مئات المسارح الى غلق ابوابها لولا تدخل الرئيس روزفلت ، وطلبه من بعض العاملين فى ميدان المسرح اعداد خطة شاملة للنهوض به اشترك المؤلف فى وضعها وتتلخص فى :

١ ـ انشاء وكالة حكومية لشراء او استئجار المسارح المنتشرة فى انحاء البلاد واعدادها للعمل مرة اخرى .

٢ ـ تجنيد كل الفنانين المتعطلين للاستفادة بهم فى المشروع الجديد .

٣ ـ خلق برنامج فنى على مستوى رفيع يقدم اعمال الكتاب العالميين ويشجع الكتاب المحليين النابغين .

٤ ـ تشجيع الفرق الموسيقية المحلية .

٥ ـ الاستعانة بكبار النجوم الى جانب الممثلين المغمورين فى العمل فى مشروعالمسرح الفيدرالى .

٦ ـ تكوين هيئة تشرف على هذا المشروع وتنسيق اعماله .

وقد صادف هذا المشروع بعض العقبات فى مبدأ الامر ، منها معارضة الكونجرس له ، بخلاف التعقيدات الحكومية ، ولكنه حقق رغم ذلك نجاحا لم يكن متوقعا . فقد اوجد لحوالى عشرة آلاف عامل من عمال المسرح المتعطلين فرصة للعمل ، كما قدمت فرق المشروع حوالى ٦٣٠٠٠ عرضمسرحى فى ثلاث سنوات ونصف ، وبلغ عدد النظارة اكثر من ثلاثين مليونا ، فى حين بلغت ايراداته حوالى مليونين من الدولارات . كما قدمت الفرق المشتركة فى المشروعاعمال « شكسبير » و «اونيل» و «شو» فضلا عن برنامج للمسرحيات الكلاسيكية ابتداء من الاغريق حتى « موليير » و « شريدان » . وكانت هناك بعض الفرق التى تؤدى مسرحيات باللغات الالمانية والاسبانية ، كما كان هناك ايضا مسرح تجريدى ، وفرقة لأداء المسرحيات الجديدة ، ومسرح للعرائس ، بالاضافة الى بعض الفرق التى تقدم المسرحيات الاوربية والامريكية المعاصرة فكانت ـ كما يقول المؤلف ـ تجربة ناجحة الى حد كبير فى تاريخ المسرح الامريكى من الناحيتين الاجتماعية والفنية .

ويتحدث « رايس » بعد ذلك عن المسرح التجارى فيقول انه لا يجب ان نغفل فضله على المسرح الامريكىعموما ، فلولاه لما عرف طريق الشهرة والذيوع بعض عمالقة المسرح الامريكى مثل «اونيل» و « شيروود » و « وايلدر » و « اندرسون » ، وغيرهم ممن يرجع الفضل فى شهرتهم الى المسرح التجارى بالرغم من ان دافع الربح فى المسرح الامريكى كان يسبق دائما الدافع الفنى .

●

وتحت عنوان « بناء المسرح » يقرر المؤلف انه لم يتم بناء مسرح واحد فى نيويورك ـ مركز النشاط

المسرحى فى امريكا — منذ عام ١٩٢٦ على الرغم من ازدياد السكان ، بل هدمت اكثر المسارح الموجودة ، لتستغل الارض المقامة عليها فى اغراض اخرى تدر ارباحا أكثر ، ثم يقارن بين المسرح الامريكى وغيره من مسارح العالم من حيث البناء فيقول : « انه بمقارنة المسرح الأمريكى بالمسارح فى اليابان والمانيا والاتحاد السوفييتى نجد ان مسارح تلك البلاد تتفوق كثيرا على مسارح امريكا ، وان كل مسرح فى نيويورك تنقصه التسهيلات اللازمة لاستخدام نواحى التكنيك الحديثة التى طرات على منصة المسرح » .

ثم يفرد المؤلف فصلا كاملا يتناول فيه الاتحادات والنقابات المسرحية المختلفة فى الولايات المتحدة . كما يتناول طبيعة قوانينها بالوصف والتحليل ، والعلاقة بين المؤلف والمنتج المسرحى فيصفها ، بأنها عملية جشع من جانب المنتج لم ينقذ المؤلفين منها سوى تكوينهم ما يسمى « برابطة المؤلفين فى امريكا » لحمايةحقوقهم ، وتنظيم العلاقة بينهم وبين المنتجين على أساس من العدل . وفى نفس العام سنة ١٩١٣ كون الممثلون هيئة اسموها « رابطة انصاف الممثلين » لنفس الغرض . كذلك كون المخرجون رابطة تنظمهم اطلقوا عليها اسم « جمعية المخرجين » وبالمثل انضم مصممو المناظر والملابس فيما يسمى « باتحاد فنانى المناظر » . اما مساعدو ومديرو المسرح وعمال الكهرباء والنقاشين وعمال آلات الصوت والنجارين فكونوا ما يعرف باتحاد « حماية العاملين فى المسرح » . وهو ما يعرف فى نيويورك باسم Local Number One

وينتقل رايس بعد ذلك الى الحديث عن النفقات التى تتكلفها المسرحية اليوم حتى تصل الى الجمهور فيقول انها لا تقل عن ٦٠ر٠٠٠ دولار وربما تصل الى ١٠٠ر٠٠٠ فى حين كان من الممكن فى مطلع هذا القرن انتاج اية مسرحية انتاجا مناسبا فى حدود مبلغ ٥ر٠٠٠ دولار فقط .

وفى فصل آخر بعنوان « ماذا يريد الجمهور ؟ » يثير المؤلف سؤالا هاما هو : هل من الممكن التنبؤ بنجاح مسرحية ما او فشلها قبل عرضها ؟ وهل من الممكن التعرف على ذوق الجماهير فى اختيار المسرحيات التى تقبل على مشاهدتها ؟ ثم من هو الجمهور الذى يخاطبه المؤلف ؟ وما هى المبادىء والاسس التى يمكن ان يسترشد بها عند كتابة مسرحية يرجى لها النجاح ؟ بمعنى آخر ، هل هناك بعض المواصفات الأكيدة التى تضمن نجاح المسرحية ؟ .

ويجيب رايس على ذلك بقوله انه من المستحيل التنبؤ بمصير اية مسرحية قبل عرضها ويضرب لذلك مثلا بأن « سومرست موم » ، وهو الكاتب المسرحى الناجح لم يقتنع بصلاحية قصته القصيرة « مس طومسون » للمسرح ، بل ورفض ان يقوم بمسرحتها شخصيا ، ولكنها لاقت مع ذلك نجاحا غير عادى عند عرضها ، كذلك مسرحية « بلدتنا Our Town » التى سقطت فى بوسطن ونجحت فى نيويورك نجاحا منقطع النظير ، ويستطرد « رايس » قائلا ان هناك عوامل كثيرة ليس لأحد سيطرة عليها تتدخل لتحدد مدى نجاح او فشل المسرحية ، ومنها المصادفات الغريبة التى تقابلها المسرحية ليلة الافتتاح ، كالعطل الفنى ، او عجز الممثل الرئيسى فى المسرحية عن تذكر دوره ، كما قد تؤثر مثلا اخبار كارثة او تهديد مفاجىء بالحرب او هبوط غير منتظر فى سوق الأوراق المالية على حضور الجمهور ليلة الافتتاح ، ومن ذلك ايضا عرض مسرحية متوسطة الجودة عقب مسرحية قوية او بعد مسرحية هزيلة . وغالبا ما يحدث ان تبشر مسرحية بمستقبل باهر ثم تفشل بسبب سوء توزيع الادوار او الاخراج الضعيف ... الخ . كذلك تعتبر تعليقات الصحف من الأمور الرئيسية التى تحدد مصير المسرحية ، فلا غرابة اذن ان تكون الساعات الحرجة المرهقة للأعصاب فى تاريخ المسرحية هى الساعات التى تمضى بين اسدال الستار الأخير فى ليلة الافتتاح وظهور أولى التعليقات فى صحف اليوم التالى حاملة آراء النقاد المسرحيين وأحكامهم .

●

وفى معرض حديثه عن مسرح الهواة فى امريكا يقول المؤلف ان عدد مجموعات الهواة تبلغ حوالى ٢٥٠ر٠٠٠ مجموعة ، تقدم كل منها مايقرب من عشر مسرحيات على مدار السنة ، فيكون مجموع ما تقدمه مجتمعة ٢٥٠٠ر٠٠٠ مسرحية ، يشاهدها حوالى خمسين مليون متفرج بمعدل مائة متفرج للمسرحية الواحدة . وتمثل هذه الفرق كل انواع الهيئات الاجتماعية تقريبا ، كالجامعات والمدارس والكنائس ونقابات العمال والجمعيات والنوادى والسجون ومنظمات الشباب . وتعتمد فى برامجها على اداء النصوص التى سقط عنها حق الأداء بمضى الوقت ، والتى يمكن تقديمها دون الحاجة الى الحصول على اى تصريح بذلك .

اما فيما يتعلق بالدور الذى يقوم به الممثل فى انجاح النص المكتوب ، وتوصيله الى الجمهور ، فيرى المؤلف ان الممثل هو المسئول الأول عن توصيل ما يدور فى ذهن الكاتب المسرحى من معان الى النظارة ، وعليه ان يلتزم بحرفية هذه المعانى ، وهناك حقيقة مقررة هى ان الممثل لا يستطيع التفوق على الدور الذى يلعبه لأن وظيفته منحصرة

فى تفسير الشخصية التى خلقها المؤلف ، فاذا قام بتزويق الدور واضفى عليه معانى اعمق مما دار فى خلد المؤلف فانه بذلك يعمل على خلق شيء جديد ، وتكون النتيجة أن يصبح هو نفسه كاتبا مسرحيا .

والسؤال الآن : هل يؤدى الممثل دوره وهو يراعى كل كبيرة وصغيرة وكل لفتة واشارة فى النص بدقة فائقة ، وهل يلتزم هذه الدقة بحذافيرها كلما اعاد هذا الدور أم هل يؤدى الدور كما يشعر به فى اثناء ادائه له ؟ وجواب ذلك ان التصرف فى الأداء قد يضفى على النص حيوية اذا قام به ممثلون لديهم القدرة على تكييف انفسهم بسهولة تبعا لمتطلبات الموقف ، فى حين اذا اجتمع حشد من الممثلين ممن لم يسبق لهم العمل سويا فلا شك ان النتيجة ستسفر عن اداء مفكك ، او بعد عن الأدوار المفروض اداؤها ، من هنا يصبح لزاما على الكاتب المسرحى وهو يباشر عملية الخلق ان يتذكر ان توصيل المسرحية التى يكتبها يتوقف على مقدرة الممثلين ، كما يتعين على المتفرج ان يفرق بين النص الضعيف والأداء الضعيف .

ويقول « رايس » عن المخرج انه وان كان النظارة لا يشعرون بوجوده على منصة المسرح الا انه المهيمن على كل دقائق المسرحية . ويقسم رايس المخرجين الى انواع ثلاثة : مخرج المؤلف ، ومخرج الممثل ، ومخرج .

اما مخرج المؤلف فيميل دائما الى استخدام الممثلين كأدوات لاظهار قيم النص المسرحى ، تماما كما يستخدم الملحن أدوات الفرقة الموسيقية ، فهو يميل الى التركيز على سير المسرحية والعلاقات القائمة بين شخصياتها ، واضعا خطته فى اخراجها بطريقته الخاصة ، لكى يبرز النقاط الهامة فى المسرحية . فى حين يميل مخرج الممثل الى معالجة النص المسرحى كمادة يستخدمها الممثلون لاستعراض مواهبهم وقدراتهم ، وهو يدرس كل أدوارالمسرحية فى ضوء الامكانيات الحركية الكامنة فيها ، والتى يمكن للممثل استغلالها عند اداء دوره . ومن هنا ينصب اهتمامه على اداء الممثل لدوره أكثر من اهتمامه بتطوير عقدة المسرحية ذاتها .

فاذا ما انتقلنا الى النوع الثالث من المخرجين وهو المخرج الذى يقوم بالاخراج من اجل الاخراج فحسب ، وجدنا انه غالبا ما يكون هذا المخرج استعراضى النزعة يهمه اولا الحصول على نتائج مثيرة باستخدام كل من النص المسرحى ، والممثلين ليعرض تمكنه من فن المسرح .

وكيفما كان الأمر وكان اتجاه المخرج ، فعليه ان يترجم نص المسرحية التى يخرجها الى اداء مسرحى يراعى ميكانيكية المنصة التى يعمل عليها .

ويخص المؤلف مصمم المناظر المسرحية بفصل يشرح فيه دقائق عمله ، ويبين اهميته ، ولكنه يقول انه على على الرغم من خطورة الدور الذى يلعبه المصمم وحيويته ، فان عليه ان يحاول الوصول الى تحقيق أحسن الآثار بأبسط الوسائل الممكنة دون مغالاة فى الديكور والمناظر ، قد تفرض نفسها على الموقف ، فتصبح هدفا فى ذاتها ، الأمر الذى يشتت اهتمام الجمهور بعيدا عن التركيز على ما يدور فوق خشبة المسرح .

ثم يمضى المؤلف فيقول انه من بين العناصر التى تسهم فى انجاز اى عمل مسرحى نجد ان النظارة اكثرها ضرورة واهمية ، لأن الكاتب المسرحى لا ينجح فى توصيل المسرحية التى خلقها الا اذا اجتمع حشد من النظارة لمشاهدتها ، واداء الممثل يصبح مجهودا ضائعا ما لم يتذوقه النظارة ويستجيبون له فى نفس لحظة ادائه فالنظارة اذن اكثر من مجرد مشاهدين سلبيين ، والدور الذى يقومون به فى المسرح دور وظيفى وخلاق ، ونوع من الصلة المباشرة بينهم وبين المسرحية .

اما عن الرقابة فيقول المؤلف : « ونحن على يقين من امر واحد فقط : اينما وجد ديكتاتور وجدت الرقابة . والرقابه هى اللازمه الحتميه لكل حكم ديكتاتورى » . ثم يستعرض أجهزة الرقابة فى دول العالم ومدى قوتها او ضعفها ، فيقول مثلا عن المانيا انه بسقوط حكم هتلر خفت وطأة الرقابة ودبت الحياة فى المسرح مرة اخرى . اما فى الاتحاد السوفييتى فانه على الرغم من ان النشاط المسرحى هناك واسع الانتشار الا ان فن الدراما هوى للأسف الى مستوى سحيق ، ويرجع المؤلف ذلك الى خضوعها خضوعا تاما لأجهزة الرقابة هناك . ويرى المؤلف انه مما يدعو الى الدهشة ان الرقابة ما زالت موجودة فى بريطانيا مع ان المتعارف عليه انه اينما وجدت الحرية السياسية خفت حدة الرقابة . أما فرنسا فيقرر المؤلف انها لا تعرف اجهزة الرقابة وان كانت الشرطة وحدها هى صاحبة الحق فى منع عرض ما قد تراه مسببا للاضطراب اومخلا بالآداب العامة، ثم ينتقل الى موقف الرقابة فى الولايات المتحدة ، فيقول انه لم يكن هناك ابدا اى نوع من انواع الرقابة وان كانت لكل ولاية قوانينها الخاصة التى تمنع الرذائل ، فالمسرح الأمريكى — فى نظره — يمثل مؤسسة حرة تعتبر اقل مسارح العالم اجمع تعرضا للرقابة .

ويختتم المؤلف كتابه بالاجابة على هذا السؤال : ما مستقبل المسرح ؟ فيقول انه مهما يكن شكل المجتمع فان المسرح باق ابدا ، وما بقى العالم وبقيت احلام من يعمرونه من البشر فسيكون هناك مسرح ، لأنه ليس هناك ما يستطيع ان يجيب حاجات النفس الانسانية خير من المسرح .



الأبعاد الدرامية

تأليف: أونا إليس - فيرمور

الناشر: دار ميثيون بلندن - طبعة ١٩٦٤

عرض: محمد جمال إمام

THE FRONTIERS OF DRAMA
by
UNA ELLIS-FERMOR

نشهد بلادنا هذه الأيام نهضة مسرحية تتمثل مظاهرها فى كثرة عدد المسرحيات المؤلفه ، على أن الملحوظ على أكثر هذه المؤلفات هو ضعف بنائها المسرحى ، وقد يكون هذا راجعا الى قلة خبرتنا فى هذا الميدان ، الا أن السبب الاهم فى رأيى هو عدم ادراكنا لمدى طبيعة المسرحية ولقدراتها وللحدود التى تتيحها للمؤلف . ولهذا فمن المفيد حقا لكل من يتصدى لهذه المهمه الشاقة - مهمة التاليف المسرحى - أن يقتطع من وقته قدرا يقضيه فى قراءة هذا الكتاب الشائق الذى كتبته مؤلفته فى عام ١٩٤٥ ، الا أنه لايزال يعاد طبعه حتى اليوم ، وقد ظهرت أحدث طبعه منه فى العام قبل الماضى فى سلسلة University Paperbacks التى تحوى العديد من كلاسيكيات الأدب والنقد العالمى .

يقول الاستاذ « الارديس نيكول » فى تقديمه للكتاب :

« عندما نتكلم عن الدراما يتبادر الى أذهاننا أساسا شكل أدبى يقبل فيه المؤلف طواعية ضرورة تشكيل افكاره وعواطفه بطريقه تجعلها منسجمة مع الشروط الاساسية للعرض المسرحى . اى أن علينا اذن أن نقبل الدراما كنوع من التعبير الفنى الذى يقف فى مرحله بين محيط الأدب ومحيط المسرح . ويمكننا حين نضع فى أذهاننا هذا المفهوم ، أن

نفرق بين مسرحيه شعريه حقيقيه كتبت اساسا كي تعرض على خشبه المسرح – كمسرحيه « هاملت » – وبين قصيدة درامية – « كبروميثيوس طليقا » – لم يضع مؤلفها أمام عينيه أى غرض مسرحى وهو يكتبها رغم استخدامه للحوار والتقسيمات الى فصول »

ولقد كان هذا المفهوم – ونتيجه الدراسة الطويلة له – هو الذى دفع الآنسة « أونا اليس – فيرمور » الى تاليف كتابها هذا · فهى تقول فى مقدمته :

« ان هذا الكتاب انما هو محاوله لاستكشاف بعض الطرق التى يستطيع بها شكل فنى (هو الدراما فى حالتنا) أن يجتاز مايبدو أنه قيوده الطبيعيه المحتمه · اى أنه صورة للصراع الذى يدور حينا بين الشكل وبين بعض المضامين العنيدة التى تقاوم الانضواء تحته وحينا بين العملية الدراميه وبين قيود الوسيلة التى لاغنى عنها رغم ذلك · وهكذا يحدد الكتاب طبيعته ليصبح سلسلة من الدراسات لمناطق صراع معينة ومميزة ولتلك الابعاد التى تواجه عندها القيود ، ودراسة لمسرحيات معينه حققت أصعب المستحيلات واجتازت ما كان يبدو حدودا ثابتة غير قابلة للتطور ، وهو دراسة أيضا لتقاليد معينة ، وللمهارات والحيل والاختراعات التى امكن بها الاحتيال على المساوىء المتوارثة للشكل الدرامى » ·

هذا هو الهدف الذى حددته المؤلفه لنفسها عندما شرعت فى عملها الطليعى هذا ، وهو المقياس الذى يمكننا أن نلجأ اليه عند تقييمنا للكتاب ·

– ٢ –

ان هذه القيود ليست مما ينقص من قدر الدراما، فهى – كما تقول المؤلفة – جزء من مميزاتها · فأى فن يحمل فى داخله بعض المبادىء التى تحدد خواصه ونموه ، وهذه المبادىء هى التى تميز الأشكال الفنية بعضها عن بعض وبالنسبه لفن كالدراما مثلا ، يمكننا أن نلحظ هذه المبادىء المميزة والمتوارثة كلما راقبنا عملية الخلق المسرحى · فاذا جمعنا تلك المميزات المتقاربه التى تشترك فيها كل المسرحيات الكبيرة ، بغض النظر عن اختلاف درجات تقاربها ، لأمكننا أن نشكل طرازا أو شكلا مجردا ، لايمكن خلطه مع أى من الاشكال الفنيه الأخرى · فمن الأسهل قطعا أن نعرف ما يقع فى مجال الدراما عن استكشاف ما يخرج عن حدودها ·

ان ذاتيه الشكل الدرامى تكمن فى التعبير المحتم عن الاحساس الدرامى الذى يشكل جزءا لايفنى من الخيال الانسانى ، وأن ماينتج عن معاناة المؤلف فى سبيل تنمية هذا الاحساس للتعبير عنه تعبيرا كاملا ، يكون دائما متشابها بغض النظر عن كل الظروف المصاحبة له · فالشكل ما هو الا محتوى لمضامين مطلقة ·

وتلك المضامين ، رغم اختلافها وتنوعها غير المحدود مستمدة من الواقع البشرى المحدود ·· ان المؤلف انما يعبر عن تلك العواطف القوية التى تشكل عالمنا الحى وتجاربنا الانسانية ، والدراما أساسا انما هى ذلك التوتر والتوازن الناشىء عن صراع هذه العواطف القوية، كالحب والكراهية والطموح والغيرة ، مع العالم الذى تحاول أن تخضعه لأغراضها · هذه العواطف التى هى أقرب الى روح الدراما ، اذا ما وجدت الفكر الثاقب الصافى الذى يستطيع أن يربطها بالأحداث المتشابكه الناتجه عن فوضى الحياة اليومية والأحداث التاريخية ، الشديدة القرب الى الشكل الدرامى ، فانها تقدم لنا مسرحية من الطراز الأول ·

على أن خاصية الكاتب الدرامى الأصيل تظهر فى اختياره من بين هذه العواطف والتجارب الانسانية ما هو قابل للتشكيل فى القالب الدرامى · وهكذا ندخل فى المشكلة التى تكون صلب الكتاب ، الا وهى: هل هناك بعض المواد التى تشكل بسهوله فى القالب الدرامى فى حين أن هناك مواد أخرى ترفض الانصهار فيه ؟ وهل يمكننا أن نتوصل الى حدود الدراما اذا ما استكشفنا ما يمكن أن يخضعه الشكل الدرامى من مواد ؟

ورغم صعوبة هذا السؤال فان المؤلفه تعتقد أنه يمكن القول بأن هناك مواد معينه تجنبت بصفه عامة – أو عولجت بصعوبة بالغة أدت أحيانا الى مهاوى ومزالق – حتى من قبل مسرحيين على درجة كبيرة من النبوغ والكفاءة · فمناطق معينة من التجربة والمشاعر والتفكير الانسانى ، وكذا بعض الأحداث ، غير قابلة للتفاعل الدرامى رغم أنها فى بعض الأحيان تكون ميدانا مطروقا للاشكال الفنية الأخرى ، اذ ثبت طيلة التاريخ الدرامى صعوبه أو استحاله التفاعل بينها وبين متطلبات الشكل الدرامى ·

– ٣ –

ان التجربه الدينية هى أولى تلك التجارب التى تتعرض لها المؤلفة · وهى تذكر أن تاريخ محاولات كتابه مسرحيات دينية هو سجل حافل بالفشل أو النجاح الجزئى · فجوهر التجربه الدينيه هو وحدة روح الانسان مع حقيقة روحية أقوى من مفهومه ، وان كانت قريبة الى مشاعره · وقمة هذه التجربه هو الشعور بالرضا والغبطة ، وهو شعور خال من الصراع الذهنى أو الخارجى ، وهو الصراع الذى ترجع اهميه الشكل الدرامى الى ماينتج عنه من توتر وتوازن · فقد تعودنا أن نربط بالتراجيديا توازنا بين العواطف المتصارعة ، بين الاحساس بالالم أو الحزن أو الرعب من ناحيه وبين تلك الاحاسيس التى تعطينا شعورا بالزهو والتثقيف · ولكننا نجد

في المسرحيات الدينية — ولناخذ مسرحيه ميلتون « آلام شمشون Samson Agonistes » مثلا على المسرحيات الدينية الناجحة — تطورا نحو الزهد والتثقيف يخضع له بالتدريج كل احساس بالالم أو الحزن أو الخسارة الى أن يقضى عليها تماما فى النهاية • هنا نجد بالتأكيد شيئا آخر غير التوازن التراجيدى ، حيث يقلب « ميلتون » التوازن من أجل رغبته فى تبرير أفعال الرب بالانسان ، فلا يترك أى مجال للنشوة التراجيدية ، ويحل محلها نشوة من نوع آخر •

على أن المؤلفه تلفت نظرنا الى أنها عندما تتحدث عن المسرحيات الدينية فانما تعنى تلك المسرحيات التى تكون التجربة الدينية موضوعها الرئيسى ، وبذا نخرج من اعتبارنا كل المسرحيات التى لايتوافر فيها هذا الشرط الرئيسى ، حتى ولو عولجت فيها تجارب دينية • فالمسرحية التى تلعب فيها شخصيه متدينة متطهرة دورا ثانويا ولا يؤثر تدينها وتطهرها على بقيه الشخصيات أو الأحداث لايمكن أن تدخلها فى زمرة المسرحيات الدينيه • كما يخرج أيضا من هذا المفهوم تلك المسرحيات الدينيه المكتوبة بغرض الدعايه والتثقيف الدينى •

واذا فحصنا بعضا من المسرحيات الدينيه التى نجح مؤلفوها فى تطويع المضمون الدينى للشكل المسرحى — مثل مسرحية ميلتون « آلام شمشون Samson Agonistes » ومسرحيه ابسن « براند » ومسرحية ت • س • اليوت « اجتماع شمل الأسرة Family Reunion » مسرحية ايسخيلوس « الأورستيا The Orestia » ، وغيرها — فسنجد أن كل هذه المسرحيات تشترك فى اختيارها للتجربة الدينية كموضوع رئيسى لها ثم تطويع هذا المضمون للمتطلبات الدراميه بحيث يتدرج العرض المسرحى للتجربه الدينيه — حسب تدرج الحدث الدرامى — من خلال صراع العناصر الرئيسية للموضوع والذى ينتهى بانتصار احدها ، سواء كان العنصر الدينى لتنتهى المسرحيه بالرضا والغبطة ، كما نجد فى معظم المسرحيات الدينية ، أو العنصر غير الدينى بحيث تنتهى بالخراب والدمار كمسرحيه مارلو : « فلوستنس » •

ولما كانت معظم المسرحيات الدينيه عادة ذات صبغة ايجابية ،فان الطراز الوحيد للصراع والذى يتيحه المضمون الدينى ، هو ذلك الصراع البطولى الذى ينتهى بالفخر والسرور مارا بحالة الرضا والغبطة • وهذه هى النقطه الوحيدة التى يمكن فيها التوفيق بين الشكل الدرامى والمضمون الدينى ، كما هو موجود فى كل المسرحيات الدينية الأصيلة •

كما يمكننا أن نلاحظ من دراستنا لتلك المسرحيات الدينيه الناجحة أن موضوع التجربة الدينية عندما يأخذ ثوبا مسرحيا — وهو كما ذكرنا شىء نادر — فانه يبدو متبعا لخطوط عريضه معينه من الفعل المسرحى محددة الشكل فى عمومياته وتفاصيله • وهذه الخطوط غالبا ما تستغنى عن الأحداث والافعال الخارجية كى تحل مكانها سلسله متدرجة من الازمات الداخلية والحالات النفسية المرتبطه ببعضها والتى تؤدى الى أهدافها المرسومة •

وهكذا ، فان التجربه الدينيه قد تحدت قدرة الكتاب المسرحيين منذ البدايه • ولقد فشل معظم هؤلاء الكتاب تقريبا ، وما زالوا يفشلون • وتحمل مئات من المسرحيات آثار هذا الصراع بين المضمون والشكل فى محاولاتها ، اما لتجنب التجربة التى تدعى أنها قد جعلت منها مضمونا ، أو بأن تتجنب كل ما هو أصيل فى الدراما اذا ما أرادت الوفاء للمضمون •

ورغم اننا نجد وسط هذه المئات بعضا من المسرحيات الناجحه دراميا ، ورغم أنها تحمل طابعا من الاصالة الدرامية والقوة والنبل فانها قليله بحيث تعد على الأصابع ، مما يجعلها حصادا مريرا لألفى سنه من الكتابة المسرحيه •

— ٤ —

ويمكننا ، بنفس الطريقة ، أن نستكشف مادة أخرى تقاوم التشكيل فى القالب المسرحى ، رغم أنه يمكن التعبير عنها بسهولة بوسائل فنيه أخرى • على أن الصعوبة هذه المرة لاتأتى من التنافر بين المضمون النفسى للمادة ومتطلبات الشكل الدرامى من حيث التوتر والتوازن ، ولكن لأن مجال المادة المتسع والعلاقات الطبيعيه لأحداثها لايمكن أن تضغط أو تحدد لتلائم طول المسرحية • والمادة المستعصيه هذه المرة هى الموضوعات التاريخية التى استوحت منها الملاحم صلب مضامينها •

قد تبدو حادثه أو جزء من تلك الملاحم كمادة درامية طبيعية ، كما قد يبدو للوهلة الأولى أن تلك الأكداس من الأحداث الملحمية مصدر طيب للمؤلف الدرامى ما دام عنصرا الاختيار والتجميع هما العملية الدراميه الطبيعية • الا أننا لو دققنا فى طبيعة المواد الملحميه لوجدنا أن شكل أى حادثة مفردة أو مجموعه منها مختلف أشد الاختلاف عن بقية الأحداث التى تكون المادة الواحدة ، بحيث يصبح الاختيار والتجميع ، أو حتى محاولة ضغط المادة كلها فى حيز مسرحى — أمرا غير متيسر •

فاختيار مادة ذات صبغه درامية شىء ، وعرضها دراميا شىء آخر •

واذا كنا قد وجدنا من المسرحيات الدينية الناجحة ما استطاعت ان تتغلب على صراع المضمون والشكل، فاننا لانعدم أن نجد أيضا مثيلا لها فى مجال

المضمون الملحمى ــ فقراءتنا لمسرحيات شكسبير التاريخيه ولمسرحيات ايسخيلوس تعطينا شعورا بالعظمة والاتساع وضخامة الحوادث دون أن تفقدنا الاحساس بالتركيز الدرامى ٠

ولقد تمكن ايسخيلوس من التوفيق بين متطلبات المضمون الملحمى والشكل الدرامى عن طريق استخدامه للكورس ٠ فعدد الشخصيات التى تظهر فى مسرحياته قليل ويتناسب مع احتمال المسرحية ، والمسرحيه الاغريقية على وجه الخصوص ، الا أن الكورس يقوم بربط الحاضر بالماضى والقريب بالبعيد باشاراته المتعددة الى الحوادث المتفرقه والاشخاص الغائبين بما يتوافق مع متطلبات الحدث الدرامى ٠ أما شكسبير فقد لجأ الى العرض المباشر للاحداث تاركا للصور الخيالية والتى تكون جزءا طبيعيا من حوار شخصياته تكوين اطار مستقل ومستمر للأحداث بما يضفى عليها شكلا ملحميا ٠ كما تمكن شكسبير أيضا من المحافظه على التماسك الملحمى لهذه المسرحيات باختياره لموضوع مركزى تدور حوله هذه المسرحيات مكونة سلسلة ملحميه متصله ٠ فشكسبير مهتم فى هذه المسرحيات بالعلاقه بين الانسان والمجتمع والتى تظهر فى تصرفات الانسان فى المجتمعات العامه ٠ وهذه الرابطة التى تجمع تلك المسرحيات تتيح لشكسبير التركيز الدرامى فى كل مسرحية على حدة بينما تعطيه اتساع وضخامة الموضوع الملحمى فى المجموعه ككل ٠

وفى معظم الملاحم نجد شخصية مركزية تكون بعض مظاهر حياتها أو تجاربها صلب موضوع الملحمه ، بحيث يصبح كل شيء فى الملحمه مجرد مساهمة فى تكوين هذا الموضوع وتنميته الى نهايته الطبيعيه ٠ أما فى مسرحيات ، شكسبير » فهناك ذلك الموضوع الذى أشرنا اليه والذى تمثله شخصية الملك حاكم الأمة وقائدها وزعيمها الشعبى ، وقد بدأ شكسبير فى رسمها تدريجيا ابتداء من مسرحية « هنرى السادس » الى مسرحية « هنرى الخامس » وجاء تصوير هذه الشخصيه كنتيجه لسلسلة من الدراسات ، دراسات فى الفشل ، وفى النجاح الجزئى وفى مجموعة من الافكار الضخمة المرتبطه والمتخيلة دائما فى صورة شخصيه واقعيه متعددة الأوجه ٠ ورغم أن الصورة النهائية لهذه الشخصيه ليست هنرى الرابع أو الخامس أو تيسيوس أو ريتشارد الثالث أو غيرها وحدها ، فان الشخصية لن تكون كاملة التكوين لو أننا اغفلنا دراسة احدى تلك الشخصيات ٠ فهذه الشخصيات منفردة انما هى مراحل فى تكوين تلك الشخصيه الجامعة والتى تعطى التماسك الملحمى لمواد مجموعه المسرحيات التاريخيه لشكسبير التى تغطى عدة أحقاب تاريخية وتشمل ما يقرب من مائتى شخصية مختلفة ٠

وهكذا استطاع شكسبير عن طريق تصوير هذه الشخصية ، والرابطه التى أوجدها بين مجموعه لمه المسرحيات ــ دون أن تجعل منها مسلسله مسرحيه كمجموعه ايسخيلوس « الاورستيا » ــ أن يخضع لمتطلبات الشكل المسرحى اتساع وضخامة المادة الملحمية دون أن تفقد هذه المادة خواصها الأصيله ٠

ــ ٥ ــ

وكما أوضحنا من قبل هناك بعض المواد التى لا يمكن أن تخضع للحدود الفنية لوسائل التعبير المباشر ٠ وكثيرا ما يجد المؤلف نفسه يواجه صعوبه فى توصيل بعض الموضوعات الى جمهوره عن طريق ادخالها فى الحوار المباشر لشخصياته ٠ فبعض هذه الموضوعات ما هى الا افكار تدور فى ذهن شخصياته ، وفى الموقف الطبيعى لاتذيع هذه الشخصيات تلك الأفكار بصوت عال ٠ كما أنه قد يحتاج الى أن يوضح لجمهوره بعض الأشياء التى تساعده على فهم المسرحيه بينما لاتدور تلك الأشياء فى التفكير الطبيعى لشخصيات المسرحيه ٠ من أجل هذا يضطر المؤلف الى اللجوء الى الحيل ، أو ابتداع وسائل فنية يحطم بها تلك القيود ، أو يحاول أن يدور حولها بحيث يتوصل الى أقصى استخدام للمضمون دون التفريط فى متطلبات الشكل الدرامى من حيث التركيز وقواعد الاحتمال والضرورة ٠ واستخدام الجوقه واللجوء الى المونولوج أو الصور الخيالية أو الاساليب البيانية ، انما هى بعض هذه المحاولات ٠

فالصور الخياليه التى لها علاقه رئيسيه باحداث المسرحيه تزيد من قوة التركيز الدرامى ، فهى تكشف عن علاقه هامه بين موضوع مجرد وآخر قريب الى التجربه الحسيه بطريقة تنقل الى الذهن المتوقد تلك الصدمة والاثارة التى سببتها وحدة هذين الموضوعين فى ذهن المؤلف نفسه ٠ كما تقوم الصور الخياليـة بنقل التجارب العاطفية القويه بصورة أكثر تركيزا ٠ ولهذه الوسيله الفنية القدرة على تخفيف بعض قيود الشكل الدرامى بما لها من مميزات ٠ فمسرحيات ايسخيلوس وشكسبير وكثير من المسرحيات الشعرية الحديثة ، كمسرحيات « سينج » مثلا تعتمد اعتمادا كبيرا على الصور الخيالية لكى تزيد من سعه حدودها ، ولتنقل الينا ضخامه مجرى احداثها ٠ كذلك تربط هذه الصور بين عالم المسرحية وبين الكون العريض الذى يحيطها ٠ والرابطة الشهيرة التى كثيرا ما كان يقيمها شكسبير بين الحالة النفسية لشخصياته المسرحية والظواهر الطبيعيـة باستخدام الصور الخياليه ، وأهميـة هذه الرابطة بالنسبة لتفهم المسرحيه ولتطور أحداثها واستكشاف مكنون شخصياتها وارتباطاتها النفسية والعاطفية ، لأبلغ دليل على فعالية هذه الوسيله الفنية فى التغلب على القيود الدرامية ٠

والمسرحية التي تكتفي بأن توصـل لجمهورها مجرد الحوار الذي يمكن أن يدور بين شخصياتها في الظروف الطبيعية تتعرض لأن تصـبح سطحية باهتـة ، فحتى لو كانت الاحداث عنيفـه فان الشخصيات في هذه الحاله سيعوزها العمق والوضوح • فاذا ما لجأت تلك الشخصيات الى الكشف عن كل مكنوناتها بالحوار العادى أو بطريقه بطيئة وغير مباشرة كما يحدث في الحياة العاديه ، فان المسرحية تتحول الى مجموعه من المحاورات ، قد تكون ذات صبغة ثقافية عميقه ، ولكن تنقصها الصبغة الدرامية • وقد لجأ المؤلفون للتغلب على هذه العقبة الى ثلاث أو أربع مسائل رئيسية : الجوقة الاغريقية التي حاول بعض المؤلفين الحديثين - كتوماس هاردى واليوت مثلا - احياءها ، والمنولوج وقد استخدم على نطاق واسـع في الدراما الانجليزية الاليزابيثيه ، وتلك المحاولة التي يعتبر « ابسن » من أهم مبتدعيها وهي التعبير عن كل شيء بالايحـاء والرموز دون الاخلال بالشكل المسرحي ، ثم محاولات حديثه متعدده لايمكن تصنيفها سويا الا كمحاولات للتغلب على هذه العقبه من عقبات الشكل الدرامي •

- ٦ -

وآخر المشاكل التي تعالجها المؤلفة هي مشكلة الاحتفـاظ بالتـوازن العاطفي للمسرحيـه وتظهر أهميه هذا التوازن أكثر ما تظهر بالنسـبة للتراجيديا •

فالتراجيديا تعتمد أساسا على الاحتفاظ بتوازن دقيق بين تفسيرين متضادين للحيـاة والعواطف المترتبة على كل منهما في ذهن المؤلف • وينشـأ الاختلاف في جودة التراجيديات من نجاح المؤلف في السـيطرة على هذا التـوازن بحيث يرضى حاجه الانسان الى أن يرى تجاربه المعقدة والمتضاربه وقد لبست ثوبا فنيا •

ويقيم المؤلف التراجيـدى ، عادة ، ذلك التوازن بين الكوارث والمآسى وبين بعض القوانين الدنيوية الرئيسية التي تبرر تلك المصائب أو تثيب عنها • فمن هذه العلاقة ينشأ الصراع بين الشر الواضـح والخير المختفي وان كانت له الغلبة والبقاء • وتشكل هذه العلاقه عنصرا رئيسيا من التجربه الانسانيه • وتستمد التـراجيديا قوتها وبنـاءها من تصويرها لذلك التوازن بين العواطف والأفكار المتصارعة •

ونجد هذا التوازن في كل الاعمـال التراجيدية الشهيرة ، ولن نلحظ فيها فقط طبيعه هذا التوازن ، بل الطريقة التي تم بها التوصل اليه • ففي بعض المسرحيات القديمه ، قد تشير القصه او الاحداث الخارجيه الى جانب من جانبي التوازن المتمثـل في تفسير الحياة من زاوية الشر حقيقه وواقعا ، في حين قد يظهر الجانب الآخر بما يحتويه من قيم مختلفة بطريقـة مبـاشرة عن طريق التعليق الذي تقوم به الجوقة كما يفعل أسخيلوس مثلا : وفي مسرحيات اخرى ، يظهر الجانب الثاني من خلال حوادث داخليه متفاعله مستقلة ، وان كانت على صـله وثيقـه بالحوادث الأخرى ، وتتكون من تجارب عقول فردية تجوب عالم الفكر والخيـال ، كمـا يحدث في تراجيديات « شكسبير » والكثير من معاصريه ، وفي مسرحيات من نوع ثالث ، ككثير من مسرحيـات « سوفوكليس » ، لانجد كلتا هاتين الوسيلتين ، بل نجد أن التوازن يحفظه الشكل الدرامي نفسه •

- ٧ -

وفي خلال استعراض المؤلفة للقيود والحدود التي ترسم الابعاد الدرامية ، تتعرض بالتحليل القيم للكثير من المسرحيات ، الا أنهـا تعطى جانبـا كبيرا من اهتمامها لمسرحيه ميلتون « آلام شمشون » ومسرحيه تشوسر « ترويلوس وكريسيدا » ومسرحيـات شكسبير التاريخيه • وآراؤها في هذا الصدد جديرة حقا بالدراسة •

والكتـاب جهـد قيم في مجموعه وفي محاولته الكشف عن العقبات التي تواجه الكثير من الكتاب المسرحيين • على أن أهم ما نخرج به من قراءتنـا للكتاب هو أن هذه العقبات انما هي المحك لمدى صدق عبقرية الكاتب • فمشاهير الكتاب المسرحيين هم هؤلاء الذين نجحوا في التغلب على هذه العقبات والوصول الى غايتهم دون الوقوع في مشـكلة التعارض بين الشكل والمضمون •

فن المسرح الكلاسيكي في فرنسا

تأليف جاك شيرير

عرض وتلخيص مارسيل رمزي

JACQUES SCHERER

LA DRAMATURGIE CLASSIQUE EN FRANCE

Paris, Nizet 1959.



من أهم الأبحـــاث التى عالجت موضوع « الفن المسرحى » فى فرنسا فى القرن السابع عشر، تلك الرساله الضخمه التى تقدم بها جاك سيرير — أستاذ الأدب حاليا فى جامعـــه السوربون — للحصول على درجة الدكتوراة ، ويعتبر هذا البحث من أهم ما كتب عن المسرح، لأنه يتعرض لجميع مشكلات التأليف المسرحى بالدراسة ،ويشرح كذلك مقومات المسرحية فى ذلك العصر بالاضافـه الى أنه يتعرض لجميع مشكلات التأليف المسرحى بالدراسة ، ويشرح كذلك مقومات المسرحية فى ذلك العصر ، بالاضافه الى أنه يتعرض للبناء الداخلى والخارجى للمسرحية • ومن خلال استعراضنا لمادة هذا الكتاب يمكننا أن نتفهم مشكلات المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر •

فى الجزء الأول من كتابه « البناء الداخـــلى للمسرحيه » يتعرف الباحث أولا بأشخاص المسرحيه فيلاحظ ان بطل المسرحية الكلاسيكية يجب ان يكون فى ريعان شبابه : وسن الشباب أمر نسبى يختلف باختلاف العصور ، فان سن الأربعين كانت تعتبر سن الشيخوخة فى ذلك الحين • و لى جانب الشباب يجب ان يتمتع بطل المسرحيه بالجمال والشجاعة ، وهما صفتان ملازمتان لذوى الأصل العريق فالبطل دائما من الملوك أو العظماء ، وفى المسرحيات الهزليه — وان لم ترتفع فيها الأنساب الى مصاف الملوك دائما — نجد أن البطل ينتمى الى أصل طيب ومشرف على اقل تقدير • وهناك صفة أخرى ملازمة لبطل المسرحية وهى تلك الحالة من التعاسة والشقاء التى يقـــع تحت تأثيرها أبطال « التراجيديا » و « الكوميديا» و « التراجى كوميدى » •• وبالرغم من ان نهايات المسرحيات فى النوعين الأخيرين نهايات سعيدة فان طابع الحزن يخيم على العمل المسرحى كله: فالعقبات التى تصادف البطل فى المسرحيات الهزليه تجعلـه محزونا مهموما هو الآخر •

ويميز «شيرير » — بعد تحليل صفات البطل — طريقتين يتبعهما المؤلف المسرحى فى تقديم بطلـه للجمهور : الأولى أن يظهره على خشبة المسرح طوال المسرحية ، والثانية أن يقلل من اظهاره • وكتاب المسرح فى السنوات الأولى من القرن السابع عشر اتبعوا الطريقة الاولى لأن الطريقة الثانيه كانت تتطلب براعه كبيرة من الكاتب والممثل معا • ومن الملاحظ أن مسرحيات هذه الفترة كانت تحشد عددا كبيرا من الممثلين الذين يتقاسمون الأدوار بينهم بالتساوى فالدور المسند للبطل لا يطغى على الأدوار الأخرى ، وانما يظهر كل ممثل على المسرح ليلقى بعض العبارات ثم يختفى سريعا ليظهر مرة أخرى وهكذا •ويعلل «شيرير» ذلك برغبة المؤلفين فى ارضاء الجمهـور من ناحية ويعدم قدرتهم على تأليف الأدوار الطويلة من ناحيه آخرى •

أما الطريقة الثانية •• طريقه الاقـــلال من ظهور البطل أمام الجمهور — فترجع اما الى عجز الكاتب عن اظهار البطل على خشبة المسرح ، وهذا ما يسمى « عدم لظهور غير المقصود » واما الى حرص الكاتب على أثارة اهتمام المشاهدين ، وهو ما يسمى «عدم الظهور المقصود » ولقد مال أدباء النصف الثانى من القرن السابع عشر الى هذا الأسلوب الأخير •

ولابد أن تعترض البطل عقبات تختلف شدتهـا باختلاف أسبابها ، ولولا وجود هذه العقبات لمـــا وجدت المسرحيه • ومن بين هذه العقبات سلطـة الأب أو الملك التى كانت تعتبر حينئذ سلطه مطلقة لا تناقش قراراتها ولا ترد ، فالأب أو الملك هـــو المتصرف الوحيد فى مصير أبنائه أو رعيته • وليس هذا غريبا فان شخصية الأب صاحب السلطة العليا قد عرفتها الآداب القديمة التى تأثر بها الأدب الفرنسى فى القرن السابع عشر • وهناك أيضا سلطه أخرى فى امكانها خلق عقبه فى طريق البطل وهى سلطة المرأة المحبوبة ولكنها اقل خطرا من سابقتيها • ويستغل المؤلف المسرحى الســلطة الأبوية أو الملكية لعرقله الطريق أمام البطل ، فنجد فعلا فى كثير من المسرحيات أن الأب يرفض زواج ابنته من الشخص الذى تحبه ، ويفرض عليها زوجا آخر ، مما يؤدى الى نزاعات كثيرة يستطيع الكاتب من خلالها تحليل شخصياته تحليلا عميقا •

ويقول « شيرير » ان الشخصية الوحيدة التى تعتبر حرة فى مسرح ذلك القرن هى شخصية الأرملة ونادرا ما يلجأ اليها المؤلف لأنه محتاج ، كما قلنا ، الى عقبات تدفع الحوادث الى الأمام • واذا كان بطل

المسرحيه هو الأب نفسه أو الملك فاننا نجد انفسنا امام مشكله من نوع اخر ، اذ غالبا ما يكون قلب البطل ميدانا للصراع بين رغبتين متعارضتين • أو بين رغبه جامحه وواجب ملح ، وهذا الصراع النفسى الداخلى يغنى عن الصراع الناشىء بين شخصين مختلفين •

يعالج الباحث بعد ذلك الشخصيات الثانويه التى ظل عددها فى المسرحيه يتناقص ، فبعد أن كان عشرين فى أوائل القرن أصبح حوالى العشرة فى النصف الثانى من القرن • ولكن موليير لم يطبق هذه القاعدة بصورة مطردة ، الامر الذى يبين أن الشخصيات الثانوية فى النصف الثانى من القرن السابع عشر قد قل عددها فى « التراجيديا » عنه فى « الكوميديا » •

وتتميز بين هذه الشخصيات الثانوية شخصية «الامين» le confident التى يسند اليها أدباء المسرح اذ ذاك وظيفة هامة ، « فالأمين » هو ذلك الصديق الذى يثق به البطل ، ويفضى له بكل أسراره، أو لعله يكبر البطل سنا ورباه صغيرا • وتلعب شخصيه « الأمين » دورا كبيرا فى المسرحيه • وان كان أغلبيه النقاد يعتبرونها وسيلة تيسر للبطل أن بقول للنظارة ما يدور عليه ، أو مايجرى حوله من أحداث دون الالتجاء الى المونولوج •• فالواقع أن شخصية « الأمين » لم تكن فى يوم من الأيام سببا فى اختفاء المونولوج الذى ظل يملأ صفحات المسرحيات الشهيرة ، ولكن «الامين» أدخل بعض التغييرات على مناظر المسرحيه ، فجعلها لا تسير على وتيرة واحدة اذ أن تدخله ونصائحه ، تطرد الملل ، وتجعل الحياة تدب على خشبة المسرح •

وممن مميزات هذه الشخصية أيضا انها يمكن اعتبارها موجودة وغير موجودة فى آن واحد ، وهذا يعنى أن وجودها لايمثل أى خطر على البطل ، الذى يستطيع أن يقول كل ما عنده دون أن يخشى أفشاء أى سر مهما بلغت خطورته •

ويجب على المؤلف المسرحى أن يقدم شخصياته للجمهور قبل أن تبدأ الحركة فى المسرحية ، وذلك كى نهتم بهم ونتعرف عليهم ، ويتم هذا التعارف عن طريق « العرض » أو « التقديم للمسرحية » والعرض الكامل هو الذى يحيطنا علما بالموضوع وظروفه وبالمكان الذى تجرى فيه الأحداث والساعه التى تبدأ فيها تلك الأحداث •

ومن أهم صفات « العرض» الكامل القصر والوضوح والتشويق والبعد عن كل تصنع• ويتخذ العرض شكل مونولوج أو ديالاج يجرى بين البطل و« الأمين » ، أو بين «أمين »و «أمين» آخر أو بين بطلين •

ويرى شيرير أن تعريف الأب مرفان دى بلجارد Morvan de Bellegarde « للعقدة » noeud بانها « تشمل خطط أبطال المسرحيه والعقبات التى تعترضها » تعريف موفق • ولكنه يفرق بين نوعين من العقبات : عقبات حقيقيه ؛ وتنقسم بدورها الى عقبات خارجية وعقبات داخلية (وقد سبقت الاشارة الى هذا الموضوع بصدد الأب) ، وعقبات خيالية أو مصطنعة تقوم مقام العقبات الخارجيه • ويقول شيرير أن العقبه المصطنعة لها نفس التأثير على نفسية البطل ، لانه يجهل حقيقة الموقف (فى هذه الحالة يكون حل العقدة غايه فى السهولة) وقد تنشأ المواقف الخاطئه عن فهم خاطىء لكلمه أولجملة او تفسير خاطىء لحركه من حركات الشخصيات •

ويلجأ الكاتب المسرحى عادة الى هذه الطريقة لكى يبين براعته الذهنية فى خلق مواقف سوء التفاهم والاستمرار فيها أكبر مدة ممكنة، وذلك بهدف التأثير الكوميدى أو التراجيدى حسب الموضوع أو لكى يشعر المشاهدون بالصلة التى تربطهم به ، فالمؤلف والمشاهدون يعرفون حقيقه الموقف ، فى حين تجهلها الشخصيه المسرحيه• وأخيرا فانه يلجأ اليها لايضاح حقيقة شعور الشخصيات الذى يصعب معرفته فى غير هذه المواقف •

وتتكون « عقدة » المسرحية من العقبات المختلفه التى ذكرناها آنفا ومن « التغيرات المفاجئة Péripéties أو على حد التعبير الفرنسى « المفاجآت المسرحيه » Coups de théâtre وقد فسر أرسطو « التغيرات المفاجئة » بأنها عنصر خالق لنهاية المسرحية لا منشىء لعقدتها ، كما فسرها آخرون بأنها عنصر يتدخل فى العمل المسرحى ليحل موقفا ، ويعقد موقفا آخر • ولقد طبق كتاب القرن الثامن عشر هذا المعنى الأخير على أعمالهم بشكل واضح • ولكن « شيرير » يعرف « التغيرات المفاجئة » بأنها حوادث غير منتظرة تدهش المتفرجين ولا تأتى الا عن طريق أحداث خارجيه مثل تدخل الأب أو الملك أو بطش القدر ، وتكون السبب فى الانقلاب الذى يحدث للأبطال من الناحية الماديه والنفسيه معا •

●

رأينا فيما سبق أن العقدة تتكون من مجموعة العقبات والتغيرات المفاجئة التى تطرأ على أبطال المسرحية ، أما تصرفات الابطال حيال هذه التغيرات فتسمى فى الاصطلاح المسرحى « بالحركة» action

وعندما نتكلم عن « الحركة»فى مسرح القرن السابع عشر فاننا نجد أنفسنا مضطرين الى الحديث عما كان يسمى فى القرن السابع عشر بوحدة « الحركة » وكذلك نتحدث عن « وحدة الزمن »

لاتتعارض « وحدة الحركة » مع كثرة العناصر المكونة لها مادام هناك خيط يربط بين هذه العناصر المختلفة •

وتقضى « وحدة الزمن » بان تتم أحداث المسرحيه فى وقت محدد لايزيد عن اربع وعشرين ساعه . وفكرة تحديد الزمن ليست جديدة ، فقد كانت معروفة لدى الكتاب الاغريق ، ولدى الايطاليين فى عصر النهضة ، وطبقت فى فرنسا فى القرن السادس عشر فى اطار ضيق فى بادىء الأمر ثم اتخذت بعد ذلك شكل الالزام .

عندما تنتهى « العقده » وتذلل العقبات ويصبح الموقف واضحا تبدأ « النهايه » le dénouement ومعها يتحدد مصير الشخصيات الرئيسيه ، وتحل جميع المشكلات التى عرضت خلال المسرحيه

●

وفى الجزء الثانى من الكتاب وهو دراسه « البناء الخارجى للمسرحيه » يتكلم « شيرير » عن الملابس والديكور ، فيقول انه لم يكن للممثلين ملابس خاصه تتلاءم مع الأدوار التى يقومون بادائها ، فكانوا يرتدون ملابس كالتى يرتديها المتفرجون ، ولم يخطر على بالهم ارتداء الملابس الرومانيه مثلا اذا كان الممثل يقوم بدور شخصية رومانية ، ولكن كل ما كانوا يفعلونه هو ارتداء ملابس النبلاء فى القرن السابع عشر . وتتكرر هذه النظرة فى ديكور المسرحيه ، فالقصور المرسومه على لوحات الديكور تصور قصور القرن السابع عشر مهما كان العصر الذى تجرى فيه حوادث المسرحيه . اما فى المواقف التى تتطلب عددا كبيرا من الممثلين ، فكان المخرج يستعيض عن كثرة العدد بلوحه يضعها فى مؤخرة خشبه المسرح لتمثل هذا الجمع الغفير ، كما أن الممثل الكوميدى ظل يستعمل « القناع » حتى سنه ١٦٦٧ .

وللستارة أهمية كبرى يترتب عليها امكان تغيير المناظر حين اسدالها ، غير أن وجودها فى هذه الفترة كان نادرا ، فهى تعتبر من مظاهر الابهه والزينه فقط ولا تسدل فى أوقات الاستراحه لصعوبه استعمالها

وكان جمهور السنوات الاولى من القرن السابع عشر يحب كثرة المناظر ولكن امكانيات المسرح فى ذلك العصر لم تكن تسمح لا بامرين : الأول تقسيم خشبه المسرح الى عدة اجزاء يمثل كل جزء منها مكانا مختلفا مما يجعلنا امام عدة أماكن فى نفس الوقت . والامر الثانى يستلزم عدم تغيير المكان بقدر المستطاع ويبدو أنه من هنا وجدت فكرة « وحدة المكان » فى العمل المسرحى الكلاسيكى ، وهى تكون مع « وحدة الحركة » و « وحدة الزمن » ما يعرف فى الاصطلاح المسرحى « بالوحدات الثلاث »

وتتكون المسرحيه من الف وخمسمائه بيت شعر فى المتوسط ، وتنقسم فى أغلب الأحيان الى خمسة فصول لكل منها نفس الطول تقريبا مما يضفى على العمل الفنى توازنا جميلا . هذه الفصول تنقسم بدورها الى مناظر تختلف فيما بينها ، فهناك مناظر رئيسيه ، وأخرى غير رئيسيه ولاتزيد عن ان تكون همزة وصل بين فصل وآخر . ويتغير المنظر عند دخول او خروج اى ممثل . ويلفت الباحث نظرنا الى أهميه عدد المناظر فى المسرحيه — وهو غالبا يتراوح ما بين خمسه وعشرين وأربعين منظرا ، اذ أن هذا العدد يمكن ان يلقى ضوءا على مدى سرعة المسرحيه .

واذا كان الكاتب المسرحى يعنى عنايه خاصه بالمنظر الأخير من كل فصل فى المسرحية ، فذلك لان هذا المنظر تعقبه استراحه يهم الكاتب أن يظل تأثير مسرحيته على المشاهد خلالها .

ولم يكن فى استطاعه المؤلف المسرحى ان يعرض أمام المشاهدين كل أحداث المسرحية لانه كان مقيدا « بوحدة المكان » وبضرورة احترام آداب العصر التى كانت لاتسمح بأشياء كثيرة . فالمشاهد العنيفة مثل اراقه الدماء كانت تستبعد ، مما اضطر الكاتب الى خلق طريقة « سرد الوقائع » le récit لكى يعرف الجمهور شفهيا بالأحداث التى جرت بين الكواليس .

وهناك أيضا مايعرف بالمونولوج وهو ذلك « الحديث الطويل » tirade الذى يقوم به شخص يكون بمفرده على خشبه المسرح أو يعتقد أنه بمفرده أو مع اشخاص اخرين لايهمه ان يسمعوه . ويفرق « شيرير » بين المونولوج و « الحديث المنفرد » aparti فقائل المونولوج لايخشى ان يسمعه احد ولايحاول اخفاء كلامه . كما ان المونولوج يعتبر عنصرا من عناصر البناء الخارجى للمسرحيه اذ يستخدم كأداة ربط بين المناظر المختلفه .

أما « الحديث المنفرد » فان طرفيه يحرصان على ألا يسمعهما أحد ويتكلمان بصوت خفيض .

وللحوار فى المسرح اشكال مختلفة فهناك « الديالوج » ولا تزيد العبارة التى يقولها الممثل فيه عن بيت شعر او بيتين ، وفى القليل النادر تصل الى اربعه ابيات . وهذه الطريقه ليست جديدة بل كانت معروفه لدى الاغريق القدماء ويلجأ المؤلف المسرحى اليها عندما يريد التعبير عن عواطف أو أفكار أو رغبات متضاربه .

هناك أيضا التكرار الذى يعتبر طريقه أخرى فى كتابة الحوار وهو يتخذ أشكالا مختلفة ومتعددة كتكرار اللفظ أو تكرار المعنى والغرض منه تأكيد شىء معين .

وفى الجزء الأخير من كتابه يعالج « شيرير » مبدأ « وجوب مشابهه العمل الفنى لواقع الحياة المعاصرة » vraisemblance ومبدأ « احترام الآداب السائدة فى ذلك المجتمع bienséances وهذان المبدآن من أهم الأركان التى قامت عليها المدرسة الكلاسيكيه عامه ، اذ أن المسرحيه هى العمل الادبى الذى يكون

فيه لاتصال بالجمهور اتصالا مباشرا ، ولهذا وجب على المؤلف المسرحي أن يحترم كل ما يطلبه الجمهور

ويشرح شيرير مبدأ « مشابهة العمل الفني لواقع الحياة » بقوله انه كل ما يتمشى مع راى الجمهور الذى له فى كل زمن وكل بلد مجموعه من الاراء والمطالب الخاصة ولم تكن هذه « المشابهه » تامة بل كانت ناقصة بسبب التزامات أخرى كانت تفرض على المؤلف مثل احترام وحدة الموضوع و لزمان والمكان واحترام الحقيقة التاريخية التى يمكن أن تكون بعيدة كل البعد عن المعقول و المألوف فى الاعمال التراجيدية وكذلك احترام المبالغه grossissement فى الاعمـــال الكوميديه ٠

وفى تعليقه على مبـــدأ « مراعاة آداب العصر » يلفت شيرير نظرنا الى مفارقة طريفة ، وهى أن كلام الممثلين اذا خرج عن المألوف ساء الجمهـــور اشد مما تسوؤه المواقف المخلة بالحياء اذا كانت معروضه بطريقه مهذبة ٠

وجمهور المسرح فى السنوات الاولى من ذلك القرن كان مختلفا عنه فى السنوات الأخيرة من نفس القرن. ولقد تمشى المؤلفون مع ميل الجيل الأول الى مشاهدة المعارك العنيفه الداميه وسماع الفاظ السبـــاب ووصف العلاقات الجنسيه بصورة فاضحه ، فى حين استبعد هذا كله زملاؤهم فى النصف الثانى من القرن السابع عشر

ولم تكن قواعد التاليف التى اتبعها كتاب المسرح الكلاسيكى ـ رغم ما اشتهر به من دقة وصرامة ـ عملا شخصيا معينا ، وانما كانت عملا جماعيـــا اشتركت فى وضعه الاجيال المتعاقبه ، فاستخلصت من تجاربها مالاءم اذواقها وابقت عليه ، وانصرفت عما عداه ٠



رسائل جامعية

تقدمها

نجاة شاهين







سنة ١٩٥٢ — وبلادنا فى حالة من التغير الدائم — ولعل الجندى المجهول فى قصة الحضارة المصريه منذ فجر التاريخ حتى اليوم هو الريف المصرى ، الذى يمثل القسم الأكبر سكانا ومساحة ، وانتاجا ، على آن بعده عن الحضارات الوافدة جعله بعيدا عن الدماء الوافدة ، والطباع الوافدة ، فأكسبه ذلك شخصيه مصريه صميمه فيها ثبات وصلابه واصاله ٠

ولقد أولت الثورة وجهها نحو الريف تمسح عنه ركوده المفروض عليه منذ مئات السنين ، وتغسل ما ران على عقله من عصور التخلف والاستغلال ، ولا شك ان ريفنا وهو على أبواب تحول عظيم من ريف زراعى الى ريف زراعى صناعى ، فى حاجة الى تناول فنى جديد ٠

وعلى الرغم من أن أول قصة فنيه مصريه ولدت في أحضان الريف وهى قصة « زينب » فانه ينـدر أن يوجد بحث علمى يتناول هذا اللون من الأدب بالتاريخ أو النقد باعتباره ظاهرة مستقله تستحق عناية خاصة بل يتناول بطريقة عرضيه ، ويذكر على الهامش ، باعتبار أن الريف جزء من المجتمع يتصل به اتصال اندماج وتماثل أو تباين لا يستحق الالتفات ولكن الحق ان الريف قطاع خاص من الحياة يعيش مثله وتقاليده وأفكاره بعيدا او قريبا من المدينة ، لكن موقفه دائما متفرد له نكهته وفلسفته ، كما أن له بيئته وقرائه ٠٠ ومن هنا جاءت أهمية هذا البحث الذى يبحث ظاهرة تتمثل فى القصة التى جعلت من الريف مجالا لموضوعها على مر ستين عاما أو تزيد ، فهو بحث فى القصة حين تصور بيئه بعينها ٠

يقول الباحث أن كلمة الريف اذا وضعت موضع البحث القاموسى نجد أنها تحمل عـدة معـان ٠٠ فتفسير ابن منظور يشعر أن الريف يشمل المدينة ايضا ، ولا يقف عند بلاد الزرع والماء ، وقاموس المجمع اللغوى رفض هذا الشمول وجعله وقفا على القرى والكفور ، وفسره ابو منصـور بان الريف حيث يكون الخضر والميـاه ، الزرع والخصب ، ورعت الماشية أى رعت الريف ٠

ويقتصر معجم اللغة الفرنسية ، على تفسير كلمة ريف بأنها تعنى امتدادا سهلا من الأرض ٠

والمجتمع الريفى هو الذى يعيش على الزراعة وأهم خصائصه انه مجتمع متماسك ، ماتئم ، غير قابل للتفتت والانقسـام ، ورجـل الريف اكثـر احساسا بالاخرين لانه اكثر التصاقا بهم ٠٠ وهم اكثر المجتمات محافظة على تراثهم وتقاليـدهم ، واشدهم رغبة فى تنمية صفاتهم الاجتماعية التى تزيد من توادهم وتعاطفهم ٠٠ وهو قايل التطور بل نادره ، بعيد عن التغير ، فالمجتمع فى آيه قريهمصريه

فى هذا العصر ومنذ سنوات قليلة لا يختلف كثيرا عن مجتمع القرية فى اى عصر مضى . وقد ترجع بعض العادات المصرية الى الاف السنين ، فلم تتغير فى جوهرها ..

والزرع مفخرة صاحبه فى الريف فكثيـــر من الريفيين لا يمل من التفاخر باجادته لفن الزراعة ، وبمقدار محصوله وملكيته .

والدين قيمة يحرص عليها ، بل يحيا بها المجتمع فى القرية ، وهو هناك عقيدة وسلوك .

والمراة الريفية لم تعرف الحجاب وعرفت الاختلاط بالرجال من اخوة زوجها واعوانه فى العمل وهــو اختلاط مأمون نظيف تحرسه القيم ويحده العمل ، فاذا تحجبت المراة الريفية دل ذلك على رفاهـــة الزوج وارتفاع منزلته الاجتماعية .. ومع مشاركة المراة لزوجها فى أعماله الخارجية ، الا أن للطفــل الذكر منزلة مرموقة ، وذلك لتفوقه على البنت فى الناحيه الجسمية ، والخوف من أن ترتكب المرأة ما يهين شرف الأسرة .. وهذه الأغنية الريفية تعكس مشاعر الأم وما تقابل به عقب ظهور نوع المولود .

لــــا قالــوا دا غــلام
انشد عظمى وقام

وجابوا لى البيض مقشر
وعليه السمن عام

لــا قالوا دى بنيـــة
انهد ركن البيت عليه

وجابوا لى البيض بقشره
وعليــه السمن ميــه

ويعتبر الموت فرصـــة لاظهار معنى التعــاون والمشاركة فالارز والسمن يحمل الى دار المتوفى من بيوت اقاربه والقادمون الى القريه للعزاء يجـــدون طعاما معدا من كل بيت ..

وقد لعبت الارض دورا هاما فى التمهيد للاحتلال البريطانى فقد أخذ اسماعيل يستدين بضـمانة ايرادات الدولة ، ثم بضمانة أرضه الخاصة وتبعه اعيان البلاد ، وعملت فائدة الدين عملها فى تضخيم هذه الديون .. وهكذا مهد للاحتـلال العسكرى هزيمة اقتصادية وهزيمة انسانية شملت السواد الأعظم من أبناء البلاد .

اما سمات الثقافة فى الريف فهى اولا سلفيــه تعتمد على ما ورث من الاباء والاجداد والمعــرفين بأشخاصهم والريفى شديد الاعتزاز بمعرفته عن جده .. أو بتصرفات أبيه كما انه ماهر فى استحضــار الأمثال التى تنجده فى مواقفه ، وهم يؤمنـــون بأن المثل نتاج خبرة طويلة عميقة بالحياة ، وبانه لا يمكن ان يكون خطأ على الرغم من تناقضه بمثل اخر يعبر عن تجربه مخالفه . والمثل الريفى صورة للبيئة ، يستمد مفردات تكوينـه من الارض والـــزرع ومشاهدات الطبيعة ، وهى ثقافة كاملة يحـرص الريفى على ادراكها واحسان استعمالها .

والريفى يعتمد على معرفته بخواص النباتات فى علاج بعض الامراض .. كما أن الدين يمتـــزج فى الريف بالاسطورة .

وتحتل القصة القصيرة التى تصور ملمحا من ملامح الريف أو مشكله من مشكلاته بعـــامة مكانا رحيبا بين كتاب القصة وبخاصة أبناء الريف منهم الذين يكونون على دراية ، أكثر شـمولا ، بسماته وعلاقاته .

ومن الدراسة يرى الباحث أن جيل القصة الاول المنطق من المقامة القديمـــة لم يتعرض الريف فى صور بيئة او مجتمع يستقل بمثله وملامحه العامة لان ذلك الجيل لم يكن من الريف ولـــم تكن له به علاقة مباشرة فالمويلحى فى حديث عيسى بن هشـام تنقل بالباشا الذى عاد الى الحيـــاة بين مختلف البيئات والاجواء فى المدينة ، لكنه عجز عن حمله معه الى القرية ليريه كيف تحيا القرية .

اما الجيل الثانى الذى يعد مؤسس القصـــة القصـــيرة ـــ وبالاخص محمـــود طـــاهر لاشـــين ومحمد محمود تيمور ، وعيسى شحاته عبيد ـــ فلم يكن له منبت فى الريف ، ولذلك نجده يعبر عنـــه تعبيرا عاما . على الرغم من ان لعبد الله النديم وهو من أدباء عصر ما قبل القصة القصيرة محـــاولات جادة فى مجلته التنكيت والتبكيت تصور البيئـــة الريفيه فى بعض مشكلاتها واوصابها رغم جهلـــه بالأسس الفنية لهذه القصص . ومن هذا القبيل قصة بعنوان « عربى تفرنج » وهى عن ريفى (معيط) له ولد سماه (زعيط) سافر الى اوربا وحين عاد تشهد هذا الحوار بينهما .

زعيط : سبحان الله عندكم يامسلمين ، مسالة الحضن دى قبيحة جدا .

معيط : امال ياابنى نسلم على بعض ازاى

زعيط : قول « بون اريفى » وحط ايدك فى ايدى مرة واحدة وخلاص .

معيط : لهو ياابنى انا بقول منيش « ريفى »

اما اوفر كتاب هذا الجيل حظا فهو « محمـــود تيمور » الذى عاش فترة طويلة نشطت فيها القصة فكثر كتابها ونقادها ، ولكن تصوره لمجتمع الريفى فى الاغلب يبدو من خلال تصوره لشخصيات ريفية نماذج فردية .

والعواطف الريفيه عند تيمور ، نقية حالمة ، الا أنه لم يصور الريف فى أزماته المادية ولا فى ضيق فرص النجاح فيه ، وتحطيمه لانسانيه ساكنيه بجدبه وما يخلق الجدب من صراع .

وربط « يحيى حقى » فى مجموعته « دماء وطين » بين الجنس وحركة الحياة فى الريف ، فهو وراء الجريمة التى تجرى حوادثها فى اعماق الصعيد وهو دافع العمل ، وسبب الضياع ،ورباط الحياة. هو المجتمع الريفى حين يعرى من قشوره ويكشف عن طبيعته

ففى دماء وطين كانت خطيئة جميلة بنت المعلم سلامة ، وراء مصرعها بيد ابيها وفى «قصة فى سجن» نرى عليوى حين التقى بقافلة من الفجر ، واحب فتاة منهم ، وتركت قومها من اجله ، خاف الله ، وطلب منها ان تزوجه نفسها على الطريق

وفى قصه « أبو فودة » يلعب الجنس الدور الرئيسى فيها وراء دخول جاسر السجن ، وعلى الرغم من أن « يحيى حقى » اعطى الجنس دورا كبيرا فى مجموعته ، الا أنه لم يهتم باظهار ابعاده فى اللاشعور .

والمجتمع الريفى عند محمد عبد الحليم عبدالله ذو ملامح ثابتة ، اظهرها الفقر المادى والفنى الروحى ، وهو يعكس ذلك فى كثير من قصصه القصيرة ففى « النافذة القريبة » مثلا يصور اسرة حسن النجار ويختار من بينها الطفل ربيع بجماله الساذج الفطرى وفقره المدقع الذى يدفعه للسطو على حقل من الصبار يأكل ثمرة « التين الشوكى » حتى تمغص بطنه ويموت

والريفى فى فقره المادى طيب النفس ، صابر مستسلم يتعلل بالقدر ، ويتلقى أحداث الحياة بالرضا وبغير تمرد وهو يهرب من مواجهة مشكلاته ولو بتمنى الموت .

وسعد مكاوى فى « الماء العكر » يقدم كثيرا من اوجه الحياة فى المجتمع الريفى ..

كما نجح نجيب الكيلانى فى تقديم صورة جديدة للمجاذيب فى الريف واستجابة مجتمع القرية لهم والصورة انسانية مشرقة ، تجعل القارىء يتعاطف مع زكى وريحانة التى تعيد الينا قصه المجنون وليلى العامريه .

اما يوسف ادريس ، فيعنى بالمجتمع الريفى عنايه واضحة ، ويرصد عوامل الخمول والرتابة فيه ، ومشاكله الجديدة ، ومظاهر التبدل فى حياته ، فى « ارخص ليالى » يضع ايدينا على مشكلة المشاكل فى الريف وهى زيادة النسل . ويستعرض البناء الاجتماعى للقرية من خلال الوان التسالية التى يقتلون بها الوقت . فيستعرض فى واقع الامر صورة الفجيعة الاجتماعية الحية فى ارضنا

وقد اهتم الكتاب وبخاصة المعاصرون بالاقطاع وبأثره فى أخلاق الاقطاعيين وانعكاسه على أخلاق الناس بعامه ، وهنا تغلب الصور القاتمة التى تقف عند الاثر الاجتماعى للاقطاع ، وهناك كتاب صوروا الاقطاع عن وعى به فتوفيق الحكيم فى « عدالة وفن » قدم صورة صارخة لفساد الاقطاع الريف ، ومقاومته لاى تقدم من شانه ان ينير طريق الفلاح ، كما أكد التوائية النظام الاقطاعى وقيامه على الاستغلال ففى « الطبيب الشرعى » يتحدث على لسان الطبيب عن كيف حيل بينه وبين اداء واجبه فى مقاومة الوباء ، لان هذا لم يكن فى مصلحة السيد وهو من كبار الملاك . وفى « رجل المال » يكشف عن اصل من اصول الاقطاع وهو الاستغلال وانتهاز الفرص دون رفق بالمحتاج

اما بالنسبة للرواية وقد عبر عنها الباحث بكلمة « القصة » فلا شك أن المجال فيها أكثر اتساعا وطواعية فى يد الكاتب لتصوير الريف فى تقاليده ومثله ومشكلاته

والقصة الاولى « زينب » لهيكل من حيث تصويرها لمجتمع القرية ترتبط اصدق الارتباط بمؤلفها ، فى سنه وثقافته ، وطبقته ومذهبه السياسى ، ترتبط زمانيا بسنه ١٩١٢ وقد كان هيكل شابا فاهتم بمشكلات الشباب واولها الحب وحق التمتع بالحياة ، أما ثقافته الفرنسية فقد مدته الى الشكل الفنى وحب الطبيعة وتقديسها ، كما دفعته طبقته الى الاعجاب بكل ما هو مصرى وتسجيله وتسويغه بحب وتعاطف ، وفى الفترة التى الفت فيها القصة كان الحجاب مشكلة المشاكل .. وكان هيكل صديقا ومحبا لقاسم امين، ولم تكن أمام هيكل تجربة رائدة ولذلك جاءت القصة مزيجا من اللوحات الطويلة ، والتاملات والمحاورات ولا يعنى هذا أنها عجزت عن اعطاء صورة اجتماعية صادقة للريف . بل على العكس . كما ان المشكلة المادية ماثلة أمامه بوضوح

والحجاب مشكلته الرئيسية التى حملها ذنب اخفاق حامد فى علاقته بابنه عمه عزيزة ،و«الطبقية» وهى حجاب معنوى كانت سببا فى عدم تنمية علاقته بزينب على وجهها الذى يقره المجتمع .. وقد رصد كثيرا من العادات الاجتماعية وصور المشاهد الحية التى يزخر بها الريف

وقد حاول عبد الرحمن الشرقاوى ان ينقد صورة المجتمع فى قصة زينب عن طريق قصة اخرى ولكنه اخفق فى وضع نقده ضمن بناء القصة اذ يجعله على لسان صبى لا يرتفع الى هذا المستوى من الادراك .. وفى لغة سردية ..

« على ان قريه زينب لم تعرف طعم الكرابيج، كما عرفت قريتى ولم تذق قرية زينب اضطراب مواعيد الرى ، ولم تعرف قرية زينب زهو النصر وهى تتحدى القضاء والانجليز والعمدة والحكومة » .

وانصع صورة قدمها طه حسين لمجتمع الريف هى « دعاء الكروان » واذا كان طه حسين لم ير المجتمع البدوى الا من خلال نظرته الى « الشرف » فان فريد ابو حديد فى « ازهار الشوك » يعطى ملامح أكثر حيوية وتنوعا لذلك المجتمع المستقطب داخل المجتمع الريفى ، وأول ما يلاحظ عليه أنه لا يعيش فى عزله عن الحياة فى قريه «بنى وركان» باقصى الصعيد كما هو الحال فى « دعاء الكروان » بل فى وسط محافظة البحيرة يعايش الفلاحين الزراع ويزاول أعمالهم أحيانا، ويتزوج من نسائهم، وان كان لا يزوجهم . اما الجيل الجديد من البدو فى ازهار الشوك فيعكس التأثر بمثل الحياة الجديدة .

ومجتمع القرية فى نظر الحكيم كما يبدو فى يوميات نائب فى الارياف مجتمع الضحايا .. ضحايا الفقر والحرمان .. كما أهتم محمد عبد الحليم عبد الله بالقصص التى تروى تاريخ شخصية .

اما عبد الرحمن الشرقاوى فى روايته الارض وقلوب خالية فيحرص حرصا شديدا على ابراز الروح الجماعية التى تفرضها طبيعة العمل ، فتصبح خليقة عامة وبخاصة فى مواجهة الازمات وفى رأى الباحث ان الشرقاوى يفرض اراءه على المجتمع الريفى ، مع بعدها وغربتها عنه .

ويمكن أن نخلص من هذا البحث الأدبى الذى وقف عند القصص فى حقل من حقولها « وهو الريف » الى نتائج أهمها :

أولا : قلة القصص ذات الطابع السياسى التى تصور الريف فى حركته وركوده تجاه المستعمر أو الاقطاعى أو الحكومات الظالمه وأحزابها ، وتقترن القلة بالضعف الفنى ، وغلبة الخطابية والافتعال وهذا يعكس عزلة الريف عن مجريات حياتنا السياسية فى العهود الماضية أو رفضه لهذه الحياة كما يعكس من وجه اخر المكان الذى يحتله الادباء فى المجتمع الذى انهار بقيام ثورة يوليو العظيمة .

ثانيا : ابرز كافة الكتاب على اختلاف اتجاهاتهم الفنية وعقائدهم السياسية ، ومستوياتهم الثقافية فقر الريف المادى ، او المادى والروحى معا ، حتى بدا مجتمع الريف دائما معوزا قلقا ، وهذه الخاصيه صرفت سائر الكتاب عن الاهتمام بالعادات والتقاليد ، ففى مجال القصة القصيرة ندرت قصة العادات والتقاليد ، وفى مجال القصه الطويلة كانت العادات والتقاليد فى مكان الاستثناء من اهتمام الكتاب ، وبخاصة الجيل الاول منهم (هيكل ، طه حسين) أما الجيل الجديد فانه التفت الى القضايا والازمات وبالتالى بهتت ملامح المجتمع فى عاداته وتقاليده على يديه ، يضاف الى الاهتمام بالقضايا عزلة الأدباء عن حياة الريف ، واعتمادهم على الذاكرة ، وهنا تكون (الحادثة) أو (الشخصيه) اكثر سهولة ووضوحا من الرصد الدقيق لحركة النمو الاجتماعى والتقدم الحضارى .

ثالثا : القصة الريفية قصة فنية مكتملة منذ البدء بشرت بها زينب ، وجيل محمد تيمور راى ان قصص التسلية والترفيه لم تتخذ من الريف مكانا تصوره ، وربما عاد هذا الى جد الحياة فى الريف وشقائها ..

رابعا : لم يحاول احد من كتاب القصة أن يفيد من الحدوتة وهى بمثابة الاسطورة عند الريفيين مع انه من الممكن أن توضع (الحواديت) الشعبية الريفية فى قالب جديد يمنحها معنى طريفا دون أن يفقدها عراقتها التاريخية وجذورها الشعبية

خامسا : افتقدنا القصة ذات المضمون الانسانى العام التى تتجاوز الريف ، الى معان انسانيه عامه تهم كل انسان . فالتزم الكتاب بالمشكلات المعاشة والنظريات الجزئية

سادسا : عاش الكتاب فى ماضيهم اكثر مما عاشوا فى حاضرهم أو مستقبلهم ، فلم نجد القصة التى تعنى بالمجتمع الريفى الراهن فى لقائه بالتغييرات التى تهب على حياته فتقتلع جذور الركود والاستسلام للمصير .

سابعا : لم يعكس أحد من الأدباء من أبناء الريف انصرافا عن الاهتمام بالريف فى كتاباته ، فهم فى مجموعهم على ولائهم وتحنانهم ولكن الاهتمام يقف عند الكم ولا يتجاوزه الى محاولة الفهم العميق لما استجد فى الريف من الوان النشاط وصور الحياة فما يزال الريف عند بعضهم موطن الحب والفقر والجريمة وهذا دليل اخر يضاف الى عدم الافادة من الحدوتة وغيرها من مكونات الثقافة الريفية .

والرسالة .. عبارة عن مقدمة وتمهيد وثلاثة ابواب وخاتمة

وقد بدأ مناقشة الباحث ، الاستاذ عمر الدسوقى فقدم الباحث وهو حاصل على ليسانس دار العلوم سنة ١٩٦١ بتقدير جيد جدا ، وقد سبق ان فاز بالجائزة الاولى فى القصة القصيرة من نادى القصة سنة ١٩٥٨ وفى سنة ١٩٦٣ فاز بالجائزة الاولى فى الرواية من المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب

ثم اخذ على الباحث بعض المآخذ ، منها انه تحدث عن اعترافات الريفيات والريفيين عند المشايخ . وهذه ظاهرة وتقليد مسيحى ولا يكاد يكون معروفا

عندنا ، كما انه ادمج موضوع الاقطاع فى مجال القصص السياسى ، فى حين ان الاقطاع ظاهرة اجتماعية قديمة

وقد رد الباحث بانه قد ادمجهما لانه من العسير عزل الاقطاع عن الاتجاه السياسى فالناحية الاقتصادية هى التى وجهتهم الوجهة السياسية ودائما نلاحظ أن الباشا او الاقطاعى رئيس حزب او مرشح لوزارة .

واعترض على ان الباحث استشهد بكثير من الكتب العامية وهذا لا يدخل فى نطاق البحث فى تاريخ الادب العربى

ثم تحدث الدكتور عبد القادر القط فقال ان السيد حسن عبدالله بهذا المجهود الضخم الذى بذله فى هذا العمل الكبير الذى فرض عليه قراءة عشرات القصص والروايات ، خرج من هذا كله بنتائج طيبة اوضح بها كثيرا من الجوانب الغامضة فى تطور الرواية

كما شكر للباحث ذاتيته ونظرته الموضوعية ولكنه طلب اليه ان يعترف للسابقين بفضلهم باعتباره باحثا متأخرا مكملا للمجهود الذى بدأوه .

وسأله عن سبب استخدامه كلمة القصة بدلا من الرواية التى أصبحت اصطلاحا متعارفا عليه .

ورد الباحث بأن الروايه قد توحى بالمغامرة ولذا خفت أن أذكر التعريف الدارج حتى لا يؤخذ على

وقال انه ما كان هناك داع لعمل فرشة كبيرة للرسالة استغرقت صفحات وصفحات ولم تأت بشىء يجهله كل مصرى عن ريف بلاده

اما اخطر عيب فى نظر الدكتور القط فهو أن الباحث قسم الرسالة الى فصول ثم تناول كل عمل من داخل هذا الفصل ، فواجه القارىء (زينب) سبع مرات فى كل عنصر من العناصر فى داخل الفصل . .

ثم تحدث الدكتور احمد الحوفى فقال ان هذه الرساله فيها جهد طيب بلغ بصاحبه احيانا حد المشقة على نفسه وحد الأعنات لأنه استوعب تماما القصص الحديثة ولخصها ، واستنبط اتجاهاتها العامية بدعوى الواقعية

ثم هو فوق ذلك خبير بأحوال الريف وبعاداته وتقاليده .

وقد صحح مع الباحث بعض الأخطاء اللغوية وقد نال الباحث درجة الماجستير بتقدير ممتاز



قــارورة الطيب

نتعلق

بالحياة حينمـــا تنسكب الظلمة على توهج الغسق المحتضر .. نتعلق بالحياة لحظة احساسنا بالموت . الفن فقــط يعطينــا الخلود . مات الجزار ولكن أعمـــاله ما زالت حية تضم الحياة ، فرحه فى قمه تشاؤمها .

ولئن تزاحمت الآلام وتهـــاوت الكلمات شاحبة متعثرة فلن أخجل من ضعفى ومن خوفى من الموت . فلوحاته تتساقط من مخيلتى كأغنيات حزينه ، تعبر بى الصمت الذى يفصله الآن عنا ، وتمســك بخيط يشدنى الى لحظة تشبث بالحياة .

ترقد كل الخطايا ناعســـه فى لوحاته ، حالمة يغلفها ضباب أخضر كما تتفتح براعم الأحزان قانية . مساحـــاته دائما ترتعد . وشخوصـــه وأشبـــاحه وأصنامه وآلاته يخنقها الضوء ويشنقها العدم . ووسط كل ذلك يأخذ الجـــزار بتلابيبك لأنه كان صادقا فى فزعه ، مخلصا فى خوفه ، اصيلا فى حبه للحياة وفى حبه «لأبن البلد القاهرى» فلا يدعـك الا باكيا معه على جدار رطب متآكل او معفرا وجنتك فى تراب زقاق من أزقه السيدة أو مبللا مفرقك من دموع عجوز على باب «الحسين» . كان حزينا خائفا كشاعر . يرتعد ، كنجمه فى افق الوجود . وكأنى به ــ وحيرة وجهه ــ يبحث عن قبله ضائعه يمنحهــا لنجمة غريقه أو يقف خاشعا أمام رجل مسجى وعلى رأسه غراب . يبكى فى كل صورة بكاء انسان أرهقه الحنان . سماؤه من الخرافة ونجـــومه من رماد وتعاويذه علقت فوق شفاه ماتت عليها الكلمه لتترك مجالا لبسمه كساها الصدا . وطقوسه جوفها الندم فهى أثقل من وطء العدم . تضىء شمعه أرضيـــة صوره ، ويضىء كبرياؤه فنه الحزين . ويلوح فى أفق لوحاته الباهت بريق مصير محتوم . وفى هـــوة الخرافة الحزينة نسمع دائما صدى أصوات ممزقة ضريرة ورموزاً تخاف الضياع ، ولكن هيهات لها ان تكون كلمات . تلتف حبات مسابح حول الرؤوس وحول الصدور كأنها تلملم كلمات حب غارقة فى الدموع .

سار هائما مثقلا بكل تعاويذ هذا الشعب ومتدثرا بكل تقاليده وكأنه يفتح اعيننا لأول مرة على مدينــة لا نكاد نعرفها . القاهرة والقاهريون ، ظلال تخنقنا وحوائط تترنح أمامنا وأرض تميد بنا . ووجوه يميل بعضها على بعض، يملؤهـــا الحب والطيبه ويملؤها العطر والعرق والبخور . وجوه تترنم بالتعـــاويذ وتؤمن بالخرافه وتلوذ بالأحلام وتتعلق بالاوهام . تضىء صوره ارتعاشه مصباح غاز كليل فنتعرف على غربه قلبه ، وبكائه وحزنه الذى يمتد بلا حدود .

●

والصورة التى نقدمها هذا الشهر، هى أحد اعمال الجزار ، يتضح فيهـــا أسلوبه المميز ، اذ أن لغـــة التشكيل لدى الجـــزار ما هى الا وسيلة لاظهـــار غنائيه من الوصف السريالى ، ينفرد بهـــا . تلـــك الغنائيه التى ترتفع بأشخاصه وأشكاله ورمـــوزه بشعبيتها لتحكى آساطير ومواويل لم نسمعها بعد . وتملك أعماله أصاله ونباله الفنون الكلاسيكية كما تملك غنى الفنون الشعبيه وانطلاقهـــا . يحدد كل ذلك اطار من جو ميتافيزيقى حالم .

●

حينما يغوص الحزن فى أعماقنا بيدين ثقيلتين ليعتصر قلوبنا وتنزف جراحنا ، لن نستطيع أن نعاتب الموت لأنه قد انتزع منا زميلا ، وهل نملك أن نمــد راحتينا فنوقف انحدار الشمس الى الأفق ؟ كل ما أستطيع أن أقوله جملة متوترة كتبها سارتر حينما نعى البير كامى « فى مثل هذه الأحوال يجب أن نعتبر التجربه الناقصه كامله فى حد ذاتها » .

فقارورة الطيب قد تهشمت بين يدينا وأصبحنـــا لانملك سوى أن نتنفس ذلك العطر . فهو لم يبق وهو لن يمضى .

الهيروغليفية

الفن لغة تكشف عن أفكار الانسان ومعتقداته ونشاطه ، ومن يستطيع أن يحل رموز هذه اللغة تبدو له أكثر تعبيرا من النصوص المكتوبة . وتتميز هذه اللغة بأنها أقدم من الكتابة ، بل ان الفن هو أصل اللغة وهو فى الغالب أكثر اخلاصا وصدقا • والمؤرخ فيما يبذله من جهد للكشف عن الماضى يجد نفسه مضطرا الى الاعتماد على ما انتجه فنانو وحرفيو العصور البائدة • وينطبق ذلك تماما على العصور السالفة للتاريخ حينما كان الناس يرسمون على حوائط الكهوف التى يعيشون فيها صورا لحيوانات تبدو معبرة تماما وتكاد تنبض بالحياة • واذا دققنا النظر فى رسوم كهوف الانسان البدائى التى تعبر عن الانفعال الناتج عن قتل حيوان ، أو كتسجيل لصيد ناجح لأمكن اعتبارها قالبا بدائيا للكتابة فى معناها الواسع •

•

ذات صباح كنت أسير على غير هدى ، تلقى بى الطرقات الى مكتبة تشعر بالسأم والملل ، الى أن التصق بصرى ببطة حزينة لفنان مصرى قديم . بطة وحيدة مطبوعة على كارت بوستال • كتب على ظهره «كتابة هيروغليفية من مقبرة حتشبسوت» . والكتابة الهيروغليفية هى النقوش التى وجدت على النصب التذكارية وحوائط المقابر والمعابد وقواعد التماثيل والدعائم التى فى مؤخرة التمثال والستلا الجنائزيه • وقد أطلق اليونانيون القدماء على هذه الاشارات المصريه لفظ « الهيروغليفية » ومعناها الرموز المقدسة المنحوتة •

وعلى الرغم من اكتشاف مفتاح اللغة القبطية فى القرن السابع عشر ، فانهم لم يتوصلوا الى سر اللغة الهيروغليفية الا فى القرن التاسع عشر ، وكلنا نعرف قصة حجر رشيد • واللغة الهيروغليفية التى يندر أن نفتقدها فى كل آثارنا ، أصبحت منذ أن اكتشفت أسرارها واحدة من أهم المصادر للاخبار عن الحوادث فى مصر القديمة كما تدل على المعتقدات الدينية والحوادث اليومية . وقد توصل قدماء المصريين الى الكتابة الهيروغليفية فى بداية الاسرة الاولى ، وازدهرت هذه الكتابة وتوصلوا الى وضع نظام متكامل لها مع نهاية الأسرة الثانيه ، ممثلة برموز تعبر عن رجال وحيوانات ونباتات واشياء ولكنها ببساطه لا يمكن اعتبارها تمثيلا تصويريا ، فبعض الصور لا تعبر عن صوت منطوق ولكنها تضاف الى الكلمة لتحديد معنى معين للكلمة • انها تمثيل للافكار بواسطه الصور • فمثلا للتعبير عن الحركة تضاف ذراع ممدودة ، كما ان كثيرا من الكلمات الهيروغليفية يحمل نطقا لا يتناسب مع الشكل المرسوم •

قلت ان الفن لغة اكثر صدقا من الكتابة . فالناس عندما يتكلمون وعندما يكتبون ينتبهون لأنفسهم اذ يعرفون أن مايقولونه قد يسمعه الجميع لذلك فهم يجتهدون فى اخفاء او تكتم اشياء معينة بالصمت او فى ستر سفورها بأدلة غير صحيحة . غير أن الانسان عندما يريد اخفاء شيء بصمته ، أو خداع الغير بقوله ، يفشى سره او يفضح نفسه احيانا • فهو يبدو مسيطرا تماما على نفسه ومع ذلك فان شعوره أو قلقه يمكن أن يظهر فى رعدة لا ارادية فى عضلات وجهه ، أو فى حركة غير عادية من يديه •

ان الفنان وهو يبدع عمله الفنى انما يتصرف من وحى عواطفه وأفكاره ، وهذا هو الذى حدث بالنسبة لذلك الفنان الفرعونى وهو يكتب هذا الجزء اذ نسى نفسه فلم يرسم لنا هذه البطه التى تستعمل كفعل بمعنى يسمع وتنطق وشا او بمعنى بطة وتنطق وشات أو بمعنى طعام وتسمى جفا ، وكثيرا ما كانت تضاف الى الاسم كصفة بمعنى السمين ... نسى نفسه فعبرت لنا هذه البطة عن حالة حزن ، وازمة نفسيه يمر بها الفنان فجاءت أصدق وأبلغ ما يكون عليه العمل الفنى • بطه وحيدة يغرقها الحزن • اليس اروع ما كتبه كيتس قصيدته « ترنيمة الى البلبل » التى ابتدأها بقلبى يتصدع بالالم •

